



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Facultad de Artes

Maestría en Estudios del Arte

Aproximación teórico-metodológica a prácticas estéticas outsiders: discurso curatorial

Trabajo de titulación previo a la obtención
del grado de Magíster en Estudios del Arte

Autora:

María Gabriela Chica Martínez

CI: 0912800315

Directora:

Lcda. Cecilia Suárez Moreno, Mgtr.

CI: 0101647154

Cuenca-Ecuador

06-noviembre-2019



Resumen:

A pesar de la variedad de expresiones estéticas permitidas en el contexto contemporáneo, las prácticas realizadas al margen del *Mundo del Arte* se mantienen aisladas por paradigmas que las reducen a una actividad terapéutica o de intervención social. Dentro del problema de estudio se plantea la necesidad de aproximarse a las expresiones estéticas *outsiders*, para articular sus discursos con el mundo del arte, sosteniendo que esta integración puede convertirse en un punto de interacción dialógico entre el mundo del arte, el público y la otredad. Esta investigación se aproxima teóricamente a esta problemática y desarrolla una propuesta metodológica para el análisis, articulación discursiva y exhibición de estas expresiones. Con base en la interacción disciplinar, se detallan las herramientas interpretativas y transversales que complementan el análisis formal, con la intención de develar las funciones de los signos en los contextos de creación y poder identificar intersticios que contribuyan a su articulación. Para el abordaje de la exhibición se plantean consideraciones para que el curador construya dispositivos de sensibilización ante la alteridad y de activación de la multitud; que permitan que el campo del arte pueda permearse desde y hacia los otros, generando espacios de visibilización, diálogo y reflexión que reconstruyan permanentemente significados entre sí y generen experiencias con un potencial político que subvierta las distopías sociales de la contemporaneidad.

Palabras claves: Arte *Outsider*. Curaduría Colaborativa. Análisis Estético. Articulación Discursiva. Alteridad



Abstract:

In spite of the diversity of aesthetic expressions accepted in the contemporary context, works done outside of the formal art world remain isolated by paradigms that reduce them to therapeutic activities or just social interventions. Here, the need is to understand outsider aesthetic expressions to articulate them to the art world as a point of dialogical interaction among the art world, the public and the otherness. This research approaches this problem theoretically and develops a methodological proposal for the analysis, articulation and exhibition of these expressions. Resting on disciplinary interaction, the interpretive and transversal tools detailed as a complement for the formal analysis, unveil the function of signs on the creation contexts with the intention to discover interstices that could contribute to their articulation. As exhibition proposal several considerations are presented in order to facilitate the construction of devices for the sensitization and activation of the Multitude with the aim of enabling the art world to permeate to and from others. This permeation, then, can generate spaces of visibility, dialogue and reflection that permanently reconstruct meanings among themselves and generate experiences with a political potential that subverts the social dystopias of contemporaneity.

Keywords: Outsider Art. Community Curation. Aesthetic Analysis. Discursive Articulation. Otherness

Agradecimiento

A la Universidad de Cuenca por la apertura para el abordaje de la problemática de las estéticas *outsiders*.

A mi directora, Cecilia Suárez por su compromiso y la generosidad humana y académica demostrada durante el desarrollo de este estudio.

A mi familia por su apoyo incondicional durante este proceso.



Índice del Trabajo

Resumen	2
Abstract	3
Índice del Trabajo	5
Introducción	8
Capítulo I: Selección	11
1.1. Problema de estudio	11
1.2. Antecedentes	13
1.3. Justificación	16
Capítulo II: Definiciones y valoración	19
2.1. Lo <i>insider</i> : Teoría Institucional	19
2.2. La enseñanza del arte	22
2.3. Construcción social del gusto	25
2.4. Conformación de lo <i>outsider</i>	28
2.5. Lo artístico y estético en el orden social.	31
2.6. Análisis visual de expresiones <i>outsider</i>	33
2.7. Curaduría de expresiones <i>outsider</i>	36
Capítulo III: Aproximación al análisis visual de expresiones <i>outsider</i>	39
3.1. Herramientas para el análisis de expresiones <i>outsider</i>	39
3.1.1. Formales: Semiótica Visual	39
3.1.2. Interpretativas: Análisis del Discurso	42
3.1.3. Transversales: Funciones en el contexto	45
3.2. Metodología propuesta para el análisis de expresiones <i>outsider</i>	48
Capítulo IV: Aproximación a la curaduría de expresiones <i>outsider</i>	52
4.1. Consideraciones para articular una exhibición	52
4.1.1. La mirada	52
4.1.2. Los espacios otros	54
4.1.3. Aproximación a la multitud	57
4.2. Metodología propuesta para proyectar una exhibición de arte <i>outsider</i> : construcción de discursos y articulación discursiva	59
Conclusiones y Recomendaciones	63
Bibliografía	66
Anexos	75



Cláusula de licencia y autorización para publicación en el Repositorio Institucional

María Gabriela Chica Martínez en calidad de autora y titular de los derechos morales y patrimoniales del trabajo de titulación “Aproximación teórico-metodológica a prácticas estéticas *outsiders*: discurso curatorial”, de conformidad con el Art. 114 del CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DE LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDAD E INNOVACIÓN reconozco a favor de la Universidad de Cuenca una licencia gratuita, intransferible y no exclusiva para el uso no comercial de la obra, con fines estrictamente académicos.

Asimismo, autorizo a la Universidad de Cuenca para que realice la publicación de este trabajo de titulación en el repositorio institucional, de conformidad a lo dispuesto en el Art. 144 de la Ley Orgánica de Educación Superior.

Cuenca, 6 de noviembre del 2019

María Gabriela Chica Martínez

C.I. 0912800315



Cláusula de Propiedad Intelectual

María Gabriela Chica, en calidad de autor del trabajo de titulación “aproximación teórico-metodológica a prácticas estéticas *outsiders*: discurso curatorial”, certifico que todas las ideas, opiniones y contenidos expuestos en la presente investigación son de exclusiva responsabilidad de su autora.

Cuenca, 6 de noviembre del 2019

A handwritten signature in purple ink, reading 'Gabriela Chica Martínez', written over a yellow rectangular background.

María Gabriela Chica Martínez

C.I. 0912800315



Introducción

Antes que la escritura, las representaciones han servido para comunicarse. Con el transcurrir del tiempo dichas formas se fueron desprendiendo de su inherente sentido de utilidad para convertirse en objetos de apreciación y los artistas han pasado de artesanos a médiums de las relaciones estéticas. Sin embargo, desde la última mitad del siglo pasado con acciones como la escultura *Base del Mundo* de Piero Manzoni (1961) o a la premisa “todo hombre es un artista” que plantea Joseph Beuys (1972) en el contexto del *Documenta 5*, resulta necesario reflexionar sobre la obra como un dispositivo contenedor de una concepción del mundo y sobre los límites que la institucionalización del arte ha demarcado con las multitudes y aquellas producciones estéticas que se gestan desde la periferia.

Centrando el objeto de este estudio en el análisis y los procesos de articulación de discursos de las expresiones estéticas realizadas al margen de la *Institución Arte* (Dickie, 1974), se propone una metodología cualitativa de tipo secuencial que permita lograr una aproximación progresiva al estado del arte para comprender las prácticas *outsiders* desde una perspectiva más amplia. Con ello, se busca contextualizar la información y ampliar los resultados obtenidos en cada tema. Esta información organizada, reconstruida y sistematizada, se convierte en la base para plantear una propuesta de análisis y las consideraciones que podrían relacionarse para establecer puentes de contenido entre lo *outsider* y el campo del arte y facilitar la comprensión de dinámicas más complejas como su potencial de transformación social.

Con la intención de aportar al campo de los estudios teóricos sobre estética y curaduría y de acuerdo a los lineamientos definidos por el Departamento de Investigación Artística, Creación y Producción de la Facultad de Artes de la Universidad de Cuenca, la presente investigación se plantea como objetivo general: proponer una metodología de análisis y gestión curatorial de las prácticas estéticas *outsiders* para que se vinculen y dialoguen en el mundo del arte.

En este sentido este proceso cualitativo perfila el desarrollo de una aproximación teórica a las proposiciones metodológicas que podrían aplicarse para la identificación y análisis de los elementos incluidos en las expresiones estéticas de individuos sin formación académica previa; con la intención de determinar las condiciones que podrían considerarse como mecanismos de articulación discursiva en una exhibición de las expresiones estéticas *outsiders*.

De igual manera, se desarrolla una propuesta teóricamente fundamentada para la gestión curatorial de las expresiones estéticas *outsiders*, capaz de generar diálogos en el mundo del arte,



tanto en espacios formales como no convencionales. Para viabilizar la organización de los aspectos manejados en el desarrollo de la investigación, el informe final quedó estructurado de la siguiente manera:

Un primer capítulo que detalla el problema que supone para la Institución Arte (Dickie, 1974) la aproximación a las prácticas marginalizadas y la mirada reduccionista con la que generalmente se exponen sus discursos; así como la urgencia de la formulación de una metodología para su análisis y el potencial sustrato para la interacción que representaría la exhibición de sus producciones con una intención traficante entre el mundo del arte y la multitud, comprendida como lo otro. De igual manera se revisan las estrategias de la Institución Arte para sostener su hegemonía por medio de sistemas de educación y legitimación y la forma en la que esto repercute en el distanciamiento y apatía de los públicos.

El Capítulo II constituye un compendio teórico revisado sistemáticamente que, a manera de cartografía, permite identificar momentos que contextualizan los términos, definiciones y propuestas contenidas en este estudio: la conformación del arte como institución legitimadora, los límites de la enseñanza del arte en la educación común y artística y la manera en la que condiciona la mirada, la construcción social del gusto y los retos que supone estar inmersos en un contexto digital inundado de imágenes donde el arte ha perdido toda evidencia como afirma Adorno (1971). En correspondencia finalmente se analiza lo artístico y lo estético en el orden social para comprender la urgencia del acercamiento del arte a las multitudes. Dentro de las definiciones se intenta exponer cómo se construye lo *outsider* y su relación intrínseca con lo terapéutico, demostrando que en el contexto contemporáneo, más que una categoría debe ser considerado como un modo de hacer.

Los subsecuentes capítulos contienen aproximaciones teóricas y propuestas metodológicas concretas para el análisis, articulación discursiva y exhibición de expresiones *outsiders*. Se detallan las herramientas formales, interpretativas y transversales que complementan las inmediaciones retóricas, considerando la compleja problemática de las acciones que suceden al margen del campo del arte. Con esto se develan las funciones de los signos en los contextos y se identifican intersticios que pueden contribuir a articular su exhibición. Para el abordaje de la exhibición se plantean consideraciones para que el curador planifique una propuesta de *máquinas estéticas* que permitan que el campo del arte pueda permearse desde y hacia los otros, en el sentido de generar espacios de diálogo y reflexión que construyan



permanentemente significados conectados a la multitud y así forjar experiencias con un espectro de transformación de mayor alcance.



Capítulo I: Selección

1.1. Problema de estudio

Sin necesidad de manifiestos, la institucionalización del mundo del arte demarca el territorio donde pueden transitar las producciones y discursos sostenidos en torno a las prácticas consideradas *outsiders*. Quizás, de acuerdo a Feierstein (2000), se intenta “regular sus espacios, buscando limitar sus movimientos, sus zonas de desarrollo” (p.41), puesto que contener esta subversión en un espacio controlado permite que la institución se fortalezca. Se considera que una apertura al amateurismo, tácitamente representa una amenaza para cualquier sistema hegemónico que promueve la profesionalización como una cualidad que le agrega valor a un producto cultural en función de los diversos intereses de sus integrantes.

El sistema de codificación formal, implantado en los espacios de educación común, se ha desarticulado progresivamente de las discusiones suscitadas al interior del mundo del arte, convirtiéndose en una barrera de contención ante las cuestiones sobre arte y estética que aparecen a partir de la Modernidad, e impidiendo que quienes se encuentran al margen de lo institucional tengan la posibilidad de acercarse y apreciar otras formas de arte. Esta forma de aproximarse al arte, basada en cánones pre-modernos, mantiene al quehacer artístico alejado de la sociedad y, a su vez, dificulta que las expresiones estéticas generadas al margen de la institución puedan allegarse a esta para su apreciación; lo que a posteriori demarca fronteras distantes con los públicos y apatía ante las políticas culturales.

De acuerdo a Brito (2016) con base en los resultados obtenidos en un proceso de investigación realizado entre los “actores protagonistas de las artes visuales en la ciudad de Guayaquil” no se han conformado públicos “ávidos por arte” (p.66) debido, entre otras cosas, a las deficiencias en la cobertura cultural y a la incipiente formación de audiencias. Esto repercute no solo en la precariedad de la economía de los artistas, sino también en la renuencia de financiamiento gubernamental para cualquier iniciativa cultural que no se enmarque en lo considerado *popular*, sin importar su contenido o pertinencia social.

No obstante, de acuerdo a los hallazgos detallados en la justificación para la priorización del proyecto *Ecuador, territorio de las Artes y Creatividades 2014 – 2017* propuesto por la Subsecretaría de Artes y Creatividad (2017) “el problema central del campo artístico y cultural es la disminución progresiva de la participación de la ciudadanía en actividades artísticas y culturales” (p.21) para la determinación de esta problemática la Dirección de Artes Plásticas y



Visuales del Ministerio de Cultura y Patrimonio aportó con las conclusiones de los talleres sostenidos con representantes de instituciones como el Centro de Artes Contemporáneo y artistas independientes, señalando que:

Se debe partir desde el reconocer que la producción simbólica en nuestro continente y en nuestro país, se han configurado como parte del régimen de concepciones de Estado basadas en relaciones jerárquicas de exclusión; de tal manera, que el surgimiento de estas prácticas han respondido al binario alta cultura y cultura popular, como un correlato del binario civilizado / incivilizado, letrado / iletrado, perpetuándose el patrón colonial del poder en su huella específica: la colonialidad del saber, del hacer y del ser, en torno a procesos de violencia epistémica (...) Los llamados artistas populares han resultado ser inclusive de lugares académicos como Universidades y escuelas de artes plásticas, derivándose la diferenciación entre lo que aparentemente se vislumbra como artistas sin formación “populares” y con formación (...) los “artistas populares” no se encuentran inmersos en los principales circuitos de legitimación. (p. 34-35)

En Ecuador existen iniciativas desarrolladas asincrónicamente por la institución y sus márgenes que al mantenerse desconectadas, no contribuyen significativamente a incrementar el imaginario cultural de nuestra sociedad. Más allá de las repercusiones socioculturales, el hermetismo entre el mundo del arte y la sociedad afecta también la gestión cultural en Ecuador. Dentro de las iniciativas de producción de expresiones ajenas a los espacios de formación se encuentran los espacios de arteterapia.

Existen casos ampliamente promovidos por entidades gubernamentales y académicas en los que los artistas se han acercado a grupos sociales marginados para instruirlos en arte. Este tipo de acciones se ejecutan en concordancia al modelo educativo de tecnificación formal y, como en cualquier proceso colonizador, se recurre a cánones y métodos que generan la imposición de estilos o temáticas. Como consecuencia se termina anulando la expresión libre del otro, o únicamente se permite que las producciones de estos grupos sean utilizadas para sostener monólogos que legitimen lo que el campo artístico o el gobierno supone de ellos.

Pedagógicamente, el arteterapia es ampliamente difundido por ser considerado una herramienta innovadora para el desarrollo de la creatividad y expresión en los espacios educativos; por ello cada día se generan más espacios en los que se realizan talleres orientados a distintos grupos sociales. No obstante, la cantidad de producciones generadas en su interior se difuminan en un plano anónimo porque no son el objetivo de esta actividad. El enfoque psicoterapéutico al que se reducen estas acciones limita el análisis formal de la producción estética de sus participantes, puesto que sus producciones son centradas en el campo lúdico, o como una herramienta para cambiar de lugar subjetivo, basado en la concepción del arte como pasatiempo saludable que contribuye a lidiar con el aislamiento o modificar la rutina. De acuerdo a Maldonado (2012)



La arteterapia es una forma de intervención psicológica donde la persona pasa por un proceso de autoconocimiento (sus sentimientos, emociones, percepciones, problemas, virtudes, defectos, etc.,) a través del arte en todas sus expresiones. Y donde el proceso creador y la obra son la base para tomar conciencia, reestructurarse y seguir adelante. Es un proceso complejo que muchas veces se confunde con la educación artística, pero difiere de ésta principalmente en el objetivo que persigue, es decir, el bienestar y equilibrio psicoemocional de la persona. Por tanto el arte, la creación y la obra en sí son solamente el medio para alcanzar este fin. (p.16)

Considerando lo anterior, al no existir la intención de comprender visualmente o tratar de articular los discursos contenidos en las expresiones generadas al margen de lo institucional, la mayoría de la producción generada en espacios de arteterapia desecha su potencial discurso. Su finalidad entonces se reduce a ser un elemento más en exhibiciones dispuestas como justificación de los programas en los que se generan; mientras que el individuo que forma parte de los talleres se mantiene en el anonimato y, sin poder autodeterminarse, también anula el potencial estético de sus expresiones. Adicionalmente Moreno (2010) señala que:

El arteterapia se diferencia de las psicoterapias basadas en la palabra en que aquí la persona se expresa de forma simbólica a través de producciones artísticas, posteriormente existe un espacio de reflexión sobre el proceso de producción de las obras y sobre las obras mismas, que es fundamental para que la persona pueda ir elaborando sus conflictos y dificultades. (p.5)

Profundizar el análisis de estos contextos de creación y los procesos creativos de los grupos ajenos al rigor académico, obliga a buscar una metodología que sirva de puente para la identificación y análisis de elementos estéticos que puedan hallarse en el territorio de las prácticas *outsiders*; por ello, el problema inherente a nuestra investigación es: ¿Cómo aproximarse a las expresiones estéticas *outsiders*, para articular sus discursos con el mundo del arte? De esta manera, aquello que hasta el momento permanece en el exilio ¿puede convertirse en un punto de interacción dialógico entre el mundo del arte y la otredad?

1.2. Antecedentes

Con la ruptura definitiva de la estructura gremial y el auge de las academias y salones, el arte adquiere un nuevo sistema de validación, difusión y comercialización que, poniendo fin a los metarrelatos, provoca que su delimitación mute de forma permanente, extendiendo o acortando sus límites. El *ethos* capitalista y la globalización cultural consolidan al quehacer artístico como un sistema de producción de mercancías en el que, mientras se vuelven difusas las fronteras entre los intereses culturales y económicos, se desarrollan teorías estéticas que consolidan la concepción del arte como constructo social.

Bajo la denominación *Mundo del Arte* (Danto, 1964) o *Arte Institucional* (Dickie, 1974) esta estructura es responsable de marcar los hitos limitantes entre lo que se considera arte y todo



aquello que no lo es, generando que su determinación sea la clave para legitimarlos y, con ello, definir su valor en el mercado. Para Danto (2000) dicho sistema es necesario puesto que, en el contexto contemporáneo, la obra deja de ser revelada exclusivamente por el artista y aparece gracias a la interacción y experiencia entre artista, obra y espectadores; representando el fin de los manifiestos y el cambio de la cuestión ¿qué es arte? por ¿cuándo hay arte?.

Desde inicios del siglo XX, la integración disciplinar contribuye a la diseminación de la enseñanza del arte en los currículos de educación común, en los que se remarca la utilidad del desarrollo de las facultades expresivas en los procesos terapéuticos y de aprendizaje. Ello ha generado que se desarrollen prácticas y análisis estéticos desde otros contextos y enfoques disciplinarios. Sin embargo, al igual que en los espacios académicos de preparación artística, los métodos de enseñanza se centran en el perfeccionamiento técnico de la cultura visual premoderna, ignorando las consideraciones teóricas del contexto contemporáneo. De acuerdo a Barbosa (2007):

Los educadores del arte tienen dificultades en entender el arte inter producido hoy. Para los que fueron educados en los principios del alto modernismo, dentro de ellos la defensa de la especificidad del lenguaje artístico, se vuelve difícil la decodificación y la valoración de las interconexiones de códigos culturales y de la imbricación de medios de producción y de territorios artísticos que caracterizan el arte contemporáneo. (p. 4)

El arte *outsider* aparece en 1972 como un término empleado por Roger Cardinal para aglutinar a las expresiones realizadas al margen de la institución arte, ampliando el sentido de la designación *Art Brut* empleada por Jean Dubuffet, al considerar también a las expresiones realizadas fuera de los hospitales psiquiátricos. En estas expresiones, sin mayores pretensiones ni influencias que la necesidad de darle forma a sus pensamientos, se desarrollan procesos creativos particulares que no pueden ser analizados con los métodos institucionalizados, por lo que, al resultar incomprensibles, terminan siendo expuestas como objetos exóticos de un gabinete de curiosidades.

La inteligibilidad de las expresiones *outsiders* genera que tradicionalmente el sistema hegemónico catalogue como *arte bajo* a cualquier producción realizada al margen de sus instituciones y discursos, considerándolas desprolijas, erráticas, inexpertas y con poco *valor* estético; por ello estas manifestaciones permanentemente han sido apartadas de cualquier intento de apreciación que permita identificar en ellas procesos de creación, elementos y características visuales propias o los discursos contenidos en ellas. Filipovic (2005) sostiene que:

La legibilidad de la obra de arte como obra es contingente a la estructuración de su legibilidad como tal por su entorno, según ya nos enseñara Marcel Duchamp. Desde el blanqueo del MoMA



en adelante, el cubo blanco se convirtió en el símbolo de la diligencia institucional, fortaleciendo la mayor tautología: una obra de arte pertenece a ese lugar porque está en ese lugar. (p. 322)

Conforme al análisis de Huyssen (1994), el concepto de museo -como edificación- ha sufrido transformaciones debido a los fenómenos y actividades culturales contemporáneas, permitiendo que extienda sus límites más allá de la dialéctica museo/modernidad, con lo que se intenta aproximarse a las masas. Desafortunadamente en Ecuador, los escasos espacios de exhibición de arte contemporáneo se han convertido en un medio usado por el mundo del arte para la difusión de retóricas dominantes, sin que exista la intención de procurar un espacio de diálogo con la multitud.

La falta de espacios que promuevan la interacción y el problema en la interpretación de estas obras generadas al margen del mundo del arte, repercute directamente en la gestión curatorial de sus exhibiciones. Al no identificar un discurso claro en estas expresiones, no es posible que los curadores puedan contextualizarlas para construir la infraestructura necesaria que permita contener un encuentro de imaginarios. Sus efectos se normalizan en que generalmente son exhibidas dentro de los mismos contextos de creación como evidencia del adiestramiento técnico de un grupo, sin la intención de acercarlo al público o generar experiencias significativas en el espectador.

Es importante considerar que en los últimos años se empieza a fortalecer un circuito paralelo en el que se exponen y coleccionan una gran cantidad de obras de arte *outsider*, generando que conservadores y curadores de la institución se muestren más interesados en la exhibición de este tipo de expresiones generadas desde los márgenes. El término ya no solo se refiere a los enfermos mentales, sino que se expande hacia otros grupos que tradicionalmente son excluidos de los espacios de legitimación. De acuerdo a Bonet (2014)

Las obras que surgen de estos peculiares estados de conciencia y experiencia existencial nos proponen una revisión de la historiografía contemporánea (...) No deja de llamar la atención el interés que este tema ha despertado en los últimos años, y seguramente forma parte de una especial proliferación de nuevos acercamientos y consideraciones acerca de la crisis del pensamiento moderno. Tanto desde la crítica a las propuestas formalistas sobre las que se construyó la historia del arte desde mediados del siglo XX, como en las nuevas direcciones del pensamiento filosófico actual más cercano a las alternativas críticas y las actitudes antagonistas que a los valores hegemónicos que han construido el discurso de la civilización moderna y su doctrina de progreso. (p. 258)

A partir de la Bienal de Arte de Venecia del año 2013, se empiezan a incluir exhibiciones de artistas autodidactas, volviendo pertinente del debate relacionado a los límites en el contexto del arte actual (Bonet, 2014). A criterio de Ralph Rugoff (2019), actual curador de la Bienal de



Arte de Venecia, es necesario abrir los ojos ante las formas no convencionales para expandir nuestro punto de vista; puesto que lo más importante de una exhibición no es lo que se muestra, sino cómo la audiencia lo experimenta y confronta con su propia realidad.

1.3. Justificación

A pesar de las tensiones para la asimilación y consumo del arte, una vez que aparentemente se han superado los metarrelatos, todavía se visibiliza la exclusión de expresiones artísticas no producidas bajo cánones académicos. Las barreras divisorias entre baja y alta cultura se extienden en contra del aprovechamiento inagotable de recursos implicados en el acercamiento y conocimiento de los otros. Por ello, dirigir la mirada más allá de los límites de la institucionalidad, permite percibir cualquier expresión estética con mayor amplitud; pudiendo contextualizarla o construir significados personales, que permitan participar en un diálogo real con aquello que se observa. De acuerdo a Silva (2013):

Este pensamiento complejo no trata de buscar el conocimiento general, sino de encontrar un método que detecte las ligazones, las articulaciones, los intersticios. Esto conduce a la complejidad. Admitir esta complejidad, no eliminar las antinomias, es cuestionar el principio de simplificación en la construcción del conocimiento. Suponer rehusar la reducción de una situación compleja, el discurso lineal, la simplificación abstracta. Estas ideas pueden parecer muy abstractas, pero afectan directamente a nuestra forma de entender el mundo y a nuestra vida cotidiana. (p. 13)

El mundo del arte y los análisis que se producen en él, no pueden permanecer estériles y condenados a la endogamia, deben ser espacios para reflexionar sobre sí, pero también para estar y construir -situado, comprometido y articulado- en el contexto social; situarse y comprometerse con lo real reconociéndose por medio de los otros sin cuestionarlos, pero al mismo tiempo, articularse con aquello que los otros descubren durante el proceso al actuar con desahogo e integrándose entre disciplinas y grupos sociales.

Realizar una valoración sobre al arte actual, demanda actitudes que superen la contemplación. Al articular la visualidad y los discursos contenidos en expresiones estéticas marginadas, se pueden construir puentes que vinculen el Mundo del Arte con los espacios y discursos cotidianos de la alteridad y viceversa. La integración resultante propenderá intercambios -de cierta manera infinitos- entre los productores, la obra y los espectadores, para así derrocar definitivamente ese muro que impide que el mundo del arte se desborde y amplíe su espectro de acción. Sin embargo, para articular esto desconocido no se puede sostener un diálogo superficial con lo observado, en concordancia con Van Dijk (2001)



El lenguaje y el discurso son fundamentales y constitutivos de lo humano y de la sociedad, y una teoría multidisciplinaria del discurso puede llevarnos bien lejos en la construcción de los puentes o sistemas de traducción. Pero no a través de una reducción al discurso de todos los fenómenos humanos y sociales, sino a través de la construcción de una red teórica en la cual analicemos el discurso en términos de sus estructuras y estrategias cognitivas, lingüísticas, semióticas, interactivas, grupales, institucionales, históricas y culturales. (p.23)

Considerando el desvanecimiento del aura profesional, la curaduría de estas obras demanda el reto de que sus reflexiones teóricas trafiquen con estos discursos. De esta manera, opera no solo hacia el mundo del arte, traduciendo y organizando estas obras marginadas para su comprensión; sino también hacia *los otros*, puesto que al trabajar con sus obras es necesario usar herramientas académicas para concatenarlas, crear redes y ayudarlos a encontrar un lugar en el que puedan ser visualizados y -quizá- legitimados. Conforme a Filipovic (2005) “la ideología de una exhibición se encuentra entre las declaraciones de intenciones discursivas y el resultado estético-espacial que procura, con mayor o menor efectividad, traducir las intenciones de quienes la organizan” (p. 328).

Para Van Dijk (1994), el análisis crítico de los discursos permite encontrar las relaciones entre: saber, acción, contexto, poder e ideología; con esto, se puede argüir las pretensiones de las obras, las causas que defienden y entender la forma en la que pueden influir en las reacciones sociales. Esta herramienta “facilita la comprensión, y a veces la transformación de esas relaciones de poder. El ACD -Análisis Crítico del Discurso- no solamente describe o explica la dominación, sino que activamente toma posición, por ejemplo en la oposición a la desigualdad social” (Van Dijk, 2001, p. 20).

Pensar en las expresiones estéticas germinadas fuera del margen institucional desde una mirada integradora que permita buscar si existen condiciones formales, valores plásticos, o elementos comunes -estilizados o no- que, al ser ordenados y relacionados, puedan considerarse como mecanismos de articulación discursiva en su exhibición con la intención de generar experiencias estéticas; puede constituir el sustrato necesario para que los espectadores fundan sentidos sobre estas obras, y a la vez produzcan respuestas hacia ellas desde el sitio en el que las observan más allá de su imaginario simbólico.

Aproximarse y articular los discursos de los otros y conocer las estructuras presentes en sus producción permite articular instalaciones que se muevan en espacios que constituyan heterotopías (Foucault, 1967) que re-signifiquen el contexto del espectador, incluyendo su receptibilidad estética para experimentar la obra desde una nueva perspectiva y activar su actitud crítica, transmutando de una experiencia exclusivamente visual a una experiencia mental, única y



personal que se construye de forma social integrándose con -y desde- la vida cotidiana, y difuminando los límites imaginarios entre la baja y la alta cultura.

Determinar las herramientas necesarias para construir discursos que permitan obtener instalaciones que se muevan desde el espacio público y masivo hacia el mundo del arte con la finalidad de invadirlo y dejarse invadir, ofrece la posibilidad de que, durante el tiempo que dure esta experiencia, las prácticas de los otros salgan de su reclusión y se encuentren con aquellos que las ignoran para que puedan cuestionarse, descubrirse y reconocerse entre sí, potenciando su capacidad de transformación política y social. Sobre las posibilidades de este encuentro con el otro, basada en su análisis de Spinoza, Butler (2006) señala que:

La manera en que nos representamos a los demás, o los medios por los cuales somos representadas para nosotras mismas por o a través de otros, constituyen acciones expresivas por las cuales la vida misma es aumentada o disminuida. Al representar otros cómo lo hacemos, estamos planteando posibilidades, e imaginando su realización. La vida encuentra la oportunidad de aumentar a través de ese proceso por el cual la potencia de la vida se expresa. (p.11)

Para alcanzar el ansiado desarrollo cultural de la sociedad quizás es necesario dejar de esperar que existan políticas culturales que promuevan el consumo de lo producido bajo el ascetismo institucional, tratando de colonizar a los públicos a través de paradigmas estéticos alineados a una agenda política; es necesario expandirse y buscar convivir con lo real para reconfigurar los significados que permitan que el arte se convierta en un dispositivo de transmisión de ideas con un espectro transformador de mayor alcance.



Capítulo II: Definiciones y valoración

2.1. Lo *insider*: Teoría Institucional

Para comprender lo *outsider* deberíamos poder delimitar aquello que si se encuentra contenido en el margen; sin embargo, en el devenir histórico de las definiciones de arte del mundo occidental, abundan debates y teorizaciones ontológicas y metodológicas sobre las relaciones entre el arte, las ideas y el conocimiento que, además de intentar construir conceptos sobre la esencia del arte y la estética, permanentemente buscan demarcar hitos sobre lo ajeno, difuminando sus límites.

Bajo la concepción del arte como mimesis, Platón sugiere que el arte debe ser marginado de *La República* por el problema que representa su ilusionismo y superficialidad; afirma que la imitación carece de conocimiento acerca de la bondad o maldad sobre lo simulado, tratando de evocar emociones sin reparar en lo genuino de los sentimientos generados, pudiendo servir como medio de manipulación para el dominio político, característicos de un estado totalitario, por ello les quita valor propio y permanecen supeditadas a la filosofía como vía para acercarse a la verdad (Platón, 1959).

En el marco de la expansión del pensamiento teocéntrico y el sistema feudal, característicos de la Edad Media, en Europa el arte se convierte en un recurso didáctico para afianzar poder -político o eclesial-, demarcando un límite funcional para los objetos artísticos y reforzando la condición artesanal y de poco prestigio social de los artistas quienes, en su mayoría, permanecen en el anonimato (Eco, 1997). Con el fortalecimiento de la burguesía y posterior transición del sistema feudal hacia el capitalismo, las relaciones de producción se transforman hasta que, se da un giro decisivo que centra todas las expresiones en el hombre, el conocimiento y la razón.

El pensamiento antropocéntrico conlleva importantes momentos de esclarecimiento y crítica, en los que el arte rompe con las hegemonías estilísticas supranacionales y su apreciación se aleja de la funcionalidad convirtiéndose en un punto de reflexión intelectual; la producción artística se convierte en un medio de consumo que, además de representar un sustento económico para los artistas, mejora su situación social debido al interés de la nobleza por la belleza, desencadenando el mecenazgo artístico, coleccionismo y, desde mediados del siglo XVI, las primeras academias de arte (Gombrich, 1950).



La aparición de academias de arte, exclusivamente masculinas hasta el siglo XIX, no solo otorga un entorno de producción seguro para los artistas; al combinar entrenamiento técnico y formación teórica, clarifica los límites entre artistas y artesanos, y facilita la difusión de estilos y técnicas, que posteriormente se convierten en un factor que otorga valor estético y comercial de las obras dentro del mercado. Por esta razón, y otros factores relativos al antropocentrismo, el Renacimiento representa un momento de profundas teorizaciones e intensos debates sobre arte y estética en el que el perfeccionamiento de la forma impera de forma absoluta (Canfranchi, 1996).

A finales del siglo XVII la Escuela de Bellas Artes de Francia celebra su primera exhibición semipública, este salón inmediatamente llamó la atención de la burguesía francesa generando que, al menos durante 200 años, exponer en este evento sea esencial para promocionar y consagrar a noveles artistas académicos, especialmente a partir de 1748 con la introducción de un jurado de artistas reconocidos, cuyo criterio legitima o censura a los autores y contenidos (Gombrich, 1950).

Con la aparición de la *Crítica del Juicio* de Immanuel Kant en 1790 el arte se emplaza como tema de especulación filosófica y, a raíz de los profundos cambios culturales y sociales que se forjan en La Ilustración, se produce un acercamiento a la voluntad del artista y a la democratización del gusto; forjándose la idea de genio-artista, cuya creatividad comienza a ser mitificada al considerarse que las obras de arte se encuentran contenidas en él. Con esta idea, el artista tácitamente obtiene licencias para mantener su vida al margen de las convenciones y órdenes normativos de la sociedad en pro de su búsqueda de inspiración y belleza y contribuye a la ruptura de los esquemas artísticos aglutinantes para dar pie a las teorizaciones particulares mediante manifiestos. Como consecuencia, a inicios del siglo XIX, inician las primeras exhibiciones de obras ajenas al canon académico en galerías privadas (Gombrich, 1950).

El entorno normalizador y racional de la Ilustración adicionalmente promueve que filósofos como Hegel, propongan una ruptura definitiva con la imitación, como esencia del arte para acercarse a la obra como medio de expresión humana, extendiendo el concepto de lo artístico y promoviendo la reflexión filosófica sobre expresiones que se encontraban al margen. Con la masificación de medios tecnificados para la reproducción de imágenes el planteamiento hegeliano toma fuerza y se transforma definitivamente el concepto de obra de arte, como de objeto único de reverencia mítica, propendiendo una relación más libre y abierta (Brea J. L., 2010). En este contexto, Tolstoi (1898) plantea que, si el arte es concebido como una forma de comunicación, sólo puede ser válido si las emociones que transmiten impulsan la unificación de los pueblos.



Como consecuencia de los cambios radicales en el escenario político, económico y social de una sociedad abatida por crisis y guerras, durante la primera mitad del siglo XX la cuestión del arte se mantiene como objeto de debates y teorizaciones que ponen en tensión su pureza ontológica y grado de compromiso social. Ortega y Gasset (1925) introduce *La Deshumanización del Arte*, exponiendo cómo los artistas de vanguardia entran en tensión con la tradición artística y la realidad cotidiana, recreándose en su destrucción e interponiendo una escisión entre la masa de público no especializado y una obra de arte que se muestra incomprensible. Esto genera que la percepción del arte sea el privilegio de una élite que ha educado la mirada.

En los años subsiguientes, durante auge del neoliberalismo y la caída del bloque soviético, se desarrolla una industria cultural que transforma al artista en ícono dentro de una cultura globalizada con un mercado agresivo y cambiante. En este contexto, el *Pop-Art*, con una clara devoción al consumo, representa un acercamiento entre lo artístico y lo masivo, así como una separación definitiva con el virtuosismo técnico; sin embargo al estar inmerso en la lógica de oferta y demanda, delimita el campo de acción y circulación de otras expresiones autónomas (Guasch, 2003).

A partir del Renacimiento las clasificaciones jerarquizantes del arte occidental han sufrido tantas variaciones que, a partir de las vanguardias y el arte contemporáneo, difícilmente podríamos reducirlo a una simple representación de lo material, un objeto de consumo o una expresión del genio del artista. La cuestión del arte actualmente se expande y matiza con el valor de la idea y las actitudes que ésta provoca; transformando la experiencia estética en algo inmaterial, y relacionándose más con los efectos que causa en el espectador que con la contemplación.

Ante lo difusos límites del arte, al igual que en lo religioso, este misterio se transubstancia con la ayuda de un ministerio que lo representa, regulando y ordenando las relaciones entre artistas, críticos, museos, mercados y públicos. Por ello, filósofos contemporáneos como Danto o Dickie buscan aproximarse al arte en términos de Institución, como sistema hegemónico. Basado en los supuestos de Hume, Dickie (1974) desarrolla su Teoría Institucional en la que sostiene que:

Una obra de arte, en sentido clasificatorio, es (1) un artefacto, (2) un conjunto de cuyos aspectos ha hecho que alguna persona o personas que actúan de parte de una cierta institución social (el mundo del arte) le hayan conferido el estatuto de ser candidato para la apreciación. (p. 34)



Más allá de las críticas y ajustes posteriores a la teoría de Dickie, la concepción del arte como institución social de prácticas culturales, implica que los integrantes de este sistema deben legitimar las acciones y los escenarios en los que se producen los objetos para que sean considerados candidatos a la apreciación; conformando modelos normativos que permitan reconocerlos y conferirles el estatus de ser arte en determinado contexto (Castro, 2013).

Con base en lo anterior, toda práctica estética que suceda al margen de lo institucional no puede ser reconocida como arte dentro de ese dominio cultural específico. Al producir exclusivamente para sí, las obras y discursos generados en su interior se agotan al no contar con interacciones que les permitan reconfigurarse. Adicionalmente, el ensimismamiento afecta profundamente el acercamiento a la multitud y su potencial político de transformación, en un momento histórico en el que antes de pensar en diferencias, se debe procurar resistir a la amenaza de la deshumanización.

Conforme a Danto (2000) todo es susceptible de ser arte en función de su significante y las teorizaciones realizadas en torno a esto. Adicionalmente agrega que la acción debe tener la intención de realizar una declaración, ser acerca de algo para que el mundo del arte lo determine en función de su capital cultural. Entonces, dejando atrás por un momento las distancias que intentaron demarcar Dickie y Danto, sus postulados convergen en que la cuestión del arte en el contexto contemporáneo definitivamente se aleja de controversias ontológicas para centrarse en la estructura que regula y legitima su producción, circulación y recepción y, en definitiva, generar la atmósfera para que suceda.

2.2. La enseñanza del arte

La UNESCO (1980) reconoce el derecho del artista a la autodeterminación, considerando que un artista es toda persona que “considera su creación artística como un elemento esencial de su vida (...) haya entrado o no en una relación de trabajo u otra forma de asociación”. En el contexto actual, carente de consensos conceptuales sobre arte o valor cultural, resulta prácticamente imposible garantizar este derecho en el mercado sin un aval institucional.

El modelo de educación artística occidental ha experimentado cambios en función del papel que cumplen los artistas en el contexto económico y social. Desde antes de los talleres medievales han existido espacios de perfeccionamiento técnico y, de acuerdo a las mutaciones que ha experimentado la definición de arte, estos espacios han ido incorporando contenidos que



procuran garantizar que el artista cuente con las herramientas necesarias para ejercer su oficio de acuerdo a lo que la sociedad espera de este.

Antes del siglo XIX la educación en artes visuales contaba con una marcada diferencia entre la enseñanza de artes decorativas y las bellas artes, siendo estas últimas exclusivas para los hombres; pero más allá de las diferencias alrededor de clases sociales y género, los grupos de poder de cada sociedad determinaban el fin al que debían servir las artes y regentaron estas instituciones con un campo de acción circunscrito a sus políticas culturales. Conforme a Efland (2003):

Las artes no constituyen reinos autónomos de actividad, ajenos a la influencia del contexto social. Dependen del mecenazgo para su mantenimiento, de la educación para su difusión, y se ven controladas por la censura; el carácter de tales sistemas dice mucho acerca de la sociedad a la que pertenecen. (...) El término política cultural se refiere al uso de las artes para promocionar los valores de una sociedad. Como ejemplo de esta clase de políticas se pueden señalar el uso del arte para promover la fe religiosa en la Edad Media, o la construcción de Versalles para aumentar el prestigio de Luis XIV, o, en nuestra propia época, el uso del arte como propaganda política o como publicidad. (pp. 20-21)

A fines del siglo XIX la Revolución Industrial, la abolición de los sistemas monárquicos y la llegada del Romanticismo expanden los públicos consolidando al arte como un artículo comercial; fortaleciendo escuelas y circuitos para la formación de artistas, y facilitando la promoción de sus obras. Con la llegada de las vanguardias, y el posicionamiento de la noción de genio creador, los artistas marcaron distancia con la academia auto determinándose a través de manifiestos.

Bajo la bandera de la libertad artística, el proceso de emancipación sobre la tradición invade el campo de la educación común que, con los avances en el campo de la pedagogía y psicoanálisis, permiten el desarrollo y afianzamiento de conceptos como la autoexpresión creativa, en la que el talento no es una condición indispensable para el aprendizaje. En este contexto también aparece la escuela Bauhaus, con la intención de combinar el currículo teórico sobre arte y diseño con el de prácticas artesanales, en un intento de constituir un campo unificado que permita comprender los principios de la belleza y alcanzar el equilibrio entre forma y función.

La integración interdisciplinar de inicios del siglo XX permitió que la educación artística se expanda hacia la educación común, consolidando la fuerza de transformación social a través del arte; sin embargo, la aparición de modelos para la evaluación de resultados y la racionalidad disciplinaria decantaron en una distorsión en la forma de aproximarse al conocimiento, por lo tanto el éxito académico era definido en función de los conocimientos transmitidos por el profesor



a sus estudiantes; y no contruidos con base en las intuiciones y descubrimientos de ellos (Efland, 2003).

Con la aparición de la denominada posmodernidad y la institucionalización del mundo del arte, el debate sobre la formación artística se aleja de los estilos y la originalidad para enfocarse en la falta de consensos sobre la práctica y su finalidad, reduciéndola a una actividad laboral cuya profesionalización garantiza mejores resultados en el mercado. Sin embargo, el currículo de formación artística, profesional o común, sigue sustentándose en el rigor académico pre-moderno que valora la destreza y precisión de las imágenes realistas y el formalismo de los juicios estéticos.

Pedagógicamente, en un afán de homologar el proceso de enseñanza con otras disciplinas, la interacción con los alumnos se reduce a realizar tareas que afiancen los contenidos de cada asignatura; sin que necesariamente se valoren las intenciones comunicativas de los estudiantes que transgredan las líneas discursivas previamente delimitadas. Camnitzer (2012) sostiene que el proceso formativo de los artistas es un fraude, puesto que, además de confundir el proceso de creación con la práctica artesanal de darle forma a una idea, la profesionalización del arte propende un tratamiento de medio de producción, que supone la supervivencia económica, y no una forma de expandir el conocimiento; el autor señala:

El mercado capitalista nos enseña que si un objeto puede ser vendido como arte, es arte. Esta descripción, culturalmente cínica, obscurece una realidad mucho más profunda. Esta realidad es que el propietario del contexto último de la obra de arte determina su destino y su función. La propiedad del contexto, que es una de las formalizaciones del poder, es un hecho político. Esa propiedad es tan fuerte que incluso las manifestaciones que son y contienen material subversivos, son rápidamente comercializadas. (...) Se puede afirmar que la enseñanza del arte se dedica fundamentalmente a la enseñanza sobre cómo hacer productos y cómo funcionar como artista, en lugar de cómo revelar cosas. (p. 2)

El estancamiento curricular afecta también a la educación común y repercute en los públicos, en los que la falta de conocimiento y discusión de las teorías estéticas que surgen a partir de la Modernidad, genera que la apreciación del arte nuevo y su contenido se siga realizando bajo convenciones pre-modernas profundizando su distanciamiento con las discusiones sostenidas en el mundo del arte. Por ello y considerando que, de acuerdo a los filósofos contemporáneos, uno de los factores principales para que el arte suceda, es tener la conciencia de estar haciendo arte; difícilmente las expresiones estéticas que se realizan fuera de un contexto institucional pueden experimentar esta consciencia.



Más allá de los criterios enfrentados entre lo vocacional y lo profesional, el verdadero reto de cualquier proceso formativo artístico actual es reafirmar el fin de los metarrelatos y lograr politizar a sus participantes. Ya sea en el contexto académico o en los espacios de educación común, resulta urgente la deconstrucción del sistema de tecnificación formal y la manera de aproximarse al conocimiento, considerando no solo el contexto sociocultural, sino también la gran variedad de niveles de interpretación existentes, con especial atención en los puntos de disenso, para reconstruir un sistema cultural diferente que cuestione y se integre con su contexto y las estructuras de conocimiento desde otras perspectivas.

2.3. Construcción social del gusto

Conforme a los estudios sobre los fundamentos de distinción realizados por Bourdieu (1979) al insertar las prácticas artísticas en su contexto social, podemos observar más ampliamente la forma en la que se relacionan con la estructura en la que se ubican y los agentes que intervienen en sus dinámicas. De esta manera, al comprender esta estructura como el *habitus* que regula prácticas sociales que suceden en su interior, nos acercamos a la comprensión de sus alteraciones, incluyendo la percepción y el sentido del gusto y cómo sus relaciones con otros campos vuelven compleja la determinación del capital de las prácticas que suceden en sus márgenes.

Comprender la influencia del acceso al capital cultural en la determinación del buen gusto, su ineludible aproximación a las estructuras de poder político y económico, y la forma en la que esto ha condicionado las relaciones entre las élites y las masas, nos acerca a los límites imaginarios que han sostenido las diferencias entre *alta* y *baja* cultura; sin embargo, en el contexto contemporáneo en donde, más allá de las promesas populistas y si consideramos a la tecnología como potencial herramienta para democratizar el acceso a la información en un *habitus* global, ¿es posible sostener estas distinciones?.

Con la intención de sintetizar y acercar la cuestión pragmática del quehacer artístico con las teorías y estudios visuales a lo largo de la historia occidental podemos aventurarnos a afirmar que hasta la Época Medieval la mirada estaba centrada en las cosas. La imagen como un bien tangible busca reproducir la realidad inmaterial y encarnar lo intangible, volviéndose útil en procesos de adoctrinamiento; de acuerdo a Brea (2010) la imagen-materia “es fuerza de archivo que retiene lo capturado para que, fuera de su tiempo propio, pueda de nuevo recuperarse, venir de nuevo a ocurrir (...), suspendido en el tiempo estático de la representación” (p. 13)

Al ser elaborados de forma manual, estos objetos son escasos y progresivamente empiezan a diferenciarse entre sí por el talento o la habilidad de reproducción –mimética- de sus fabricantes; convirtiéndose en objetos únicos que, al suspender una realidad en el tiempo, invitan a la contemplación ceremonial. Por ello, conforme se complejizan las relaciones sociales y las dinámicas económicas, esta condición de escasez potencia el capital simbólico generando que la posesión de estos objetos, o la facultad de gestionar espacios para su creación, incrementen el prestigio del propietario y empiecen a circular en reducidos círculos para el reconocimiento colectivo de congregaciones religiosas, aristocracia y burguesías en un afán de ratificar su poder a través de su tenencia ante un masa subyugada que solo tiene acceso a los objetos útiles.

A partir del siglo XIX las ideas de secularización y emancipación del hombre moderno, forjadas en la Ilustración, se expanden hasta convulsionar las relaciones sociales y dinámicas económicas. La reproductibilidad técnica de las imágenes y las aproximaciones hegelianas producen el cambio definitivo de la contemplación religiosa hacia lo profano de la experiencia estética, un giro del objeto hacia la idea que éste evoca. Brea (2010) denomina esta etapa como imagen-film y señala que a partir de la aparición de la fotografía la imagen ya “no retiene el tiempo-ahora en lo intemporal suspendido: se hace testigo del instante” (p.43) y que, al estar atravesado por lo subjetivo, genera que en la plástica progresivamente se despoje de las restricciones de la reproducción mimética. Adicionalmente el autor señala que:

La dinámica de generación de riqueza no proviene ya, como hasta ahora ocurría, en el acto de la compraventa, de la transmisión onerosa de objeto que cambiaba de manos a la vez que de propietario (...) La entrada en este régimen de distribución/acceso favorecerá así la ampliación exponencial del número de los receptores, decidiendo el destino irrevocable de la producción de los imaginarios en la forma de la cultura de masas, orientada a una recepción cada vez más amplia y colectiva. (p. 49)

La plástica tradicional acorta su distancia con la tecnificación pero no para seguir el camino de las nuevas tecnologías, centradas en las narrativas hacia lo colectivo; sino que profundiza en sus procesos y se nutre de otras disciplinas para la generación de un lenguaje particular, orientado a una minoría intelectual que encuentra placer en la decodificación del *genio-creador*. Frente al entretenimiento masivo y de fácil deglución que oferta la industria cultural a las masas, los artistas mantienen el vínculo con los soportes físicos con lo que se garantiza un volumen de producción suficiente que mantenga la expectativa y el deseo de posesión de sus obras, complementándose con la crítica especializada, quien se encarga de imputar la diferencia simbólica a la experiencia estética generada por estos objetos. Conforme a Díaz (2007):

Greenberg se acerca a la esencia del valor en su fenomenología de la experiencia artística. Caracterizada como contemplativa (siguiendo la tradición kantiana) y desinteresada, difiere en

contenido de la experiencia estética de la naturaleza. Greenberg consolida la primacía del modelo visual y espacial en el arte moderno, al caracterizar la experiencia artística como la de la unidad formal instantánea de la obra, cuya organización se revela inmediatamente en su totalidad al contemplador y le arranca de su propia condición existencial literal en la materia y el tiempo, haciéndole de su misma naturaleza: es una experiencia de identificación, olvido de sí y autotranscendencia (...) absolutamente exclusivo del arte, intraducible a lenguaje verbal o a experiencias emotivas de otros ámbitos (...) Ese efecto emotivo de las cualidades formales se relaciona (de un modo nunca aclarado por Greenberg) con la condición que éstas tienen de “fuentes” (es decir, portadores) de valor artístico. La controvertida tesis de Greenberg es que el valor artístico, o “calidad”, es por tanto el significado último del arte; los valores plásticos postpictoristas del color, con sus efectos emotivos asociados, son parte de una exploración del campo de la calidad artística, es decir, del significado. (p. 164)

En una sociedad abatida por la guerra y sumida en el consumo tecno-capitalista en la que, con el debilitamiento de la crítica y el fin de los metarrelatos, parecen difuminarse los límites entre la élite cultural y la masa, la imagen termina de desprenderse del soporte suponiendo un quiebre en el sistema de escasez; Brea (2012) en su clasificación, denomina este momento como la era de la imagen electrónica, en la que:

La imagen se “espiritualiza”, se hace fantasmagoría pura, se recarga de potencia mental (...) De ello va a seguirse la enorme pregnancia que ella tendrá para catalizar las figuras del deseo: el dominio de los imaginarios públicos impactará con toda su fuerza –por la mediación de las imágenes electrónicas– en un orden de lo mental prefigurado por el mismo carácter alucinatorio, psi, de las formas de la fantasía constitutivas del propio registro del imaginario –esta vez privado. (p. 25)

Pero para impregnarse en lo inmaterial el campo del arte busca asentarse en la palabra, en lo que se dice de él, su valor simbólico ya no está en lo místico ni en el virtuosismo, sino que el gusto se empieza a construir sobre las experiencias generadas. Esto transforma a los artistas en gestores y a las instituciones en sistemas complejos encargados de indexar el valor de estas experiencias en los imaginarios colectivos, convirtiéndose en redes operativas que se vuelven imprescindibles para incitar la especulación y sostener el deseo del mercado.

En un habitus globalizado, en el que el que la imagen se ha desprendido del soporte para anidarse en un imaginario colectivo que ansía experiencias, pero en el que desde los sistemas educativos únicamente se imparte una forma de aproximarse a la imagen-materia; se vuelve urgente que la red que atraviesa el campo del arte acceda a reconfigurarse. Más allá de lo legendaria que resulte su fisura con la masa, en el contexto contemporáneo ésta ha alcanzado una profundidad que se manifiesta a través de su total indiferencia; convirtiéndose en una estructura endógena que, perdiendo su poder político, se vuelve insustentable a medida que se aleja de las experiencias de sus consumidores, dejando de suceder; permitiendo que productos de otros campos más permeados como la publicidad y la propaganda ganen valor simbólico.



2.4. Conformación de lo *outsider*

Por definición el arte *outsider* comprende todas producciones o prácticas estéticas generadas al margen de la Institución Arte, a medida en la que el campo arte ha transformado sus relaciones con lo político, económico y social, la definición de sus límites ha sufrido alteraciones que han permitido observar de forma más amplia lo que sucede en la periferia institucional y cuestionar la condición del artista desde su divinización hacia la auto-designación.

Con la conformación del *Salon des Refusés* en 1863 como antagonista del *Salón de Paris* empieza un periodo de desafíos desde los círculos de artistas a las convenciones determinadas por la academia, que no se limitan únicamente a los procesos de creación sino que invaden los espacios de exhibición buscando su democratización. Con la llegada de las vanguardias, la crítica hacia la normatividad académica alcanza un punto máximo que, junto con los avances tecnológicos y los cambios políticos y sociales, terminan modificando la realidad cultural en su totalidad (Altshuler, 2008).

A inicios del siglo XX, en las lindes del arte, el giro hacia la observación e investigación clínica en los hospitales psiquiátricos sitúa a la terapia psicoanalítica como herramienta terapéutica, profundizando estudios sobre el subconsciente, las pulsiones, lo ominoso y la experiencia estética de los pacientes. Debido a la búsqueda de nuevos lenguajes visuales los hallazgos del psicoanálisis se convirtieron en una fuente de inspiración para los artistas vanguardistas, sus manifiestos y los diálogos sostenidos en torno a los lazos entre estética, creación artística y necesidad de expresión.

Dadaístas y surrealistas empezaron a interesarse por los grupos marginados y sus condiciones de vida bajo la amenaza de las teorías de eugenesia activa que inundaban los círculos científicos y políticos de Europa y Estados Unidos (Martin, 2005). Para los surrealistas las prácticas estéticas con los enfermos mentales, en especial de los esquizofrénicos, eran de sumo interés puesto que al estar desconectados con los ideales de cultura se presentaban originales, únicas y revolucionarias.

En 1922, Hans Prinzhorn compila obras producidas por pacientes reclusos en la Clínica Psiquiátrica de la Universidad de Heidelberg, explorando el límite entre los diagnósticos psiquiátricos y la producción de imágenes basado en pulsiones como: la expresión, el juego, el dibujo ornamental, la ordenación o copia obsesiva y la construcción de sistemas simbólicos. Si bien, estas producciones fueron usadas con fines terapéuticos y de diagnóstico lo que diferencia



el trabajo de este psicólogo, con estudios en historia del arte, fue la mirada sensible con la que pudo esquematizar las tendencias de configuración de estas obras. (Sánchez y Ramos, 2005)

La colección de Prinzhorn es utilizada en la exhibición *Arte Degenerado* organizada por el partido nacionalsocialista alemán para atacar a los artistas modernos y teorizar sobre la imposibilidad de sensibilidad estética de locos, judíos y negros, presentándolos como algo decadente y degenerado. Bajo este régimen totalitario "...el poder podía juzgar y tachar al artista de marginado social..." (Sánchez y Ramos, 2005, p. 143).

Jean Dubuffet, artista plástico y coleccionista francés, se interesa por la producción desarrollada empíricamente por pacientes mentales, prisioneros y niños; volcando sus esfuerzos en defender estas particulares formas de expresión y comunicación, y promoviendo la búsqueda de la comprensión de estos procesos de creación totalmente íntimos. Conceptualmente define su recopilación de *Art Brut* como:

Las obras producidas por personas que no han sido dañadas por la cultura artística, en las cuales el mimetismo desempeña un papel escaso o nulo (....) Estos artistas derivan todo, temas, elección de materiales, medios de transposición, ritmos, estilos de escritura, etc., de sus propias profundidades y no de las convenciones propias del arte clásico o de la moda. En estos artistas asistimos a una operación artística por completo pura, sin refinar, en bruto y totalmente reinventada en cada una de sus fases a través de los únicos medios que son los impulsos propios de los artistas. Es, por tanto, un arte que manifiesta una inventiva sin parangón (Dubuffet, 1949, p.24).

Posterior a la indiferencia del periodo de posguerra, dentro del mundo del arte se popularizará un tipo de arte primitivo sin intenciones de entendimiento, la importancia de la mirada del espectador y el papel central del proceso creativo. En este contexto, las obras del artista marginal Adolf Wölfli son incluidas póstumamente en la exposición Documenta V de Kassel basadas en el análisis formal de Walter Morgenthaler (Roth, 2010).

El término *outsider* es acogido en 1972 por Roger Cardinal, crítico de arte, como equivalente al *Art Brut* que fuera propuesto en su momento por Jean Dubuffet, para referirse – ampliamente- a todo aquello que es creado fuera del canon institucional incluyendo a artistas autodidactas y a los categorizados como *naïf*. A partir de este momento, en un contexto en el que abundan las teorizaciones estéticas y en el que, basados en la teoría del etiquetamiento de Becker (1963), lo *outsider* se construye sobre la manera en la que el sistema hegemónico lo determina, el término para referirse a los procesos creativos generados anónimamente al margen de lo institucional pueden conocerse como arte visionario, arte intuitivo, arte autodidacta, arte popular, arte marginal, entre otros.



Generalmente, las expresiones creativas realizadas al margen de lo institucional son catalogadas como arte bajo, puesto que se las concibe como un subproducto de una actividad ocupacional, generando que su razón estética responda a un fin e inhabilitando la apreciación de la belleza de acuerdo a los ideales kantianos y a normatividad técnica pre-moderna. Desafortunadamente, al no auto-determinarse, las producciones de los autores no son consideradas artísticas, impidiendo el desarrollo de metodologías que permitan analizar el proceso creativo de estos individuos, ignorando sus elementos y características visuales propias.

A partir de la feria NADA, un evento de arte marginal sucedido en el año 2003 de forma paralela a la feria *Art Basel*, resurge el interés por contextualizar estas producciones con otras integradas generadas al interior del campo del arte, fuera de las sedes de los centros en las que se producen o el circuito de galerías afines en las que circulan, con una insistencia discursiva en el diálogo estético entre la Institución y sus márgenes. Cristalizándose quizás con exhibiciones como *No Soul for Sale* organizada en el año 2010 por la *Tate Modern Gallery* de Londres para exhibir obras realizadas por artistas independientes con la intención de recuperar el espíritu del arte de los usos políticos y económicos de la institucionalización (Vélez, 2010).

Bajo la concepción de Arte expandido Massimiliano Gioni, comisario de la 55ª edición de la Bienal de Venecia, expone las estrategias desestabilizadoras y deslegitimadoras del arte autodidacta basado en lo que Perniola (2004) denomina *Giro Fringe*, intentando reflexionar sobre los difusos límites del arte y establecer un nuevo paradigma en el que por medio de estrategias artísticas y teóricas se transforme la concepción de lo *outsider* como categoría descriptiva comprendiéndolo como un modo de hacer; superando su asociación intrínseca con la enfermedad mental, para alcanzar también a prácticas emergentes que, realizadas directamente o por intervención de agentes del campo arte, representen una subversión a la normatividad institucional.

En el contexto del arte como experiencia, definitivamente las reflexiones sobre las prácticas *outsider* se complementan con la importancia de la mirada del espectador, quien paradójicamente también ajeno al campo del arte, no necesariamente las observa con extrañeza sino que puede apreciarlas de forma integradora, transformándolas en una experiencia estética que logre visibilizarlas y cargarlas de valor simbólico.

2.5. Lo artístico y estético en el orden social.

Comprendiendo el arte como un campo donde discurren las relaciones sociales (Bourdieu, 1979) es importante considerar que no solo se sostiene en las formas de interacción simbólica que puedan suceder en su interior, sino también en la forma en la que éstas interactúan con otros campos; volviendo imprescindible que las relaciones trazadas por sus agentes –artistas, audiencia, críticos, curadores- se expandan, puesto que para capitalizarse dependen del valor simbólico que se gesta con la injerencia de estos otros campos.

A lo largo de la historia, ya sea por medio de una precisión técnica que incite su contemplación o el desbordamiento creativo y los juegos hermenéuticos de las vanguardias, mientras la imagen se halle atada a los soportes resulta sencillo contenerla, regular su circulación y usar su apreciación como filtro en las elites sociales y culturales. Esto la posiciona como un objeto de deseo contenido en una esfera de poder que se ha encargado sistemáticamente de alejarlo de las artesanías y lo popular con el afán de incrementar su valor.

Pese a las aparentes intenciones subversivas que surgen en un afán de preponderar la libertad creativa como redención ante la hegemonía del mercado, que caracterizan el período de las vanguardias; las teorizaciones suscitadas en el interior del campo-arte, únicamente lograron reforzar una estructura totalmente ajena a lo social y lo político con productos ininteligibles para la multitud, terminando convirtiendo una vocación en una profesión que intenta fundir belleza y razón en una atmósfera mística que permita cargar de valor a los objetos de arte ante los objetos cotidianos. Más allá de estar inmersos en la lógica del arte en la que las ideas prevalecen ante las imágenes, finalmente se siguen comerciando productos, que exigen sostener las dinámicas de acceso privilegiado para mantener su valor a pesar de obstaculizar la conexión del campo con la sociedad.

Desde mediados del siglo XX, a raíz del fortalecimiento de la industria cultural y la desmaterialización de sus objetos, el valor se concentra en la intención estética que debe ser articulada intelectualmente para que los públicos puedan asumirla y finalmente suceda. Conforme a Romeu (2017) el acercamiento al arte contemporáneo necesita públicos instruidos puesto que “todavía se articula en el sentido de una búsqueda ‘intelectual’ por parte de los públicos. La gente cree que debe entender lo que ‘dice’ una obra de arte, y eso la lleva a buscar el significado de las obras” (p.26).



En un contexto globalizado e híper-conectado, en el que sería sencillo democratizar las experiencias estéticas para convertir al campo del arte en un espacio en el que sus agentes potencien su poder político, social y cultural, lo que resulta difícil es lograr la participación activa de los espectadores. Paradójicamente, bajo la promesa de trasgresión al arquetipo de estas élites modernas, se han profundizado las escisiones con las masas consolidando la institución de poder que se intentaba subvertir, volviendo urgente una reconfiguración del campo arte para que sus acciones vuelvan a aportar capital a la estructura social.

A pesar de su institucionalidad endógena, los procesos que suceden al interior del campo del arte son plurales; sin embargo al coexistir tantas expresiones diversas, únicamente legitimadas al interior, la interacción con agentes externos se vuelve incierta, puesto que desde el aislamiento, con una mirada educada en la normatividad pre-moderna y sin la distancia histórica que permita observarlas con mayor amplitud, estas expresiones generalmente son percibidas por la multitud como acciones dispersas o como un espectáculo irrelevante.

No obstante, dentro de las expresiones que suceden al interior del campo arte, existen acciones que se desbordan vinculándose con el activismo social como los denominados arte relacional (Bourriaud, 2006) y arte de emergencia (Ladagga, 2006), los cuales se sostienen en los públicos construyéndose en la reconexión humana y social, a pesar de los sacrificios estéticos que en algunas ocasiones deban realizarse y con ello al aislamiento al que son sometidos por otros agentes del campo arte. Conforme a Suárez (2018) esta articulación entre el arte y lo político constituye el giro ético que requiere la estética para acercarse a la multitud:

La producción artística no es neutral, mucho menos inocente. La relación del arte con el mundo y la vida no es inmanente -por ende, no existe una relación especular del arte con la realidad solo se hace presente en tanto proviene de una decisión ética y una posición política del artista, nunca, como mero testigo de una época (...) Esta operación artística se ejecuta a través de la invención de nuevas formas estéticas que se benefician de los aportes que proporcionan las nuevas tecnologías de la información y la comunicación, para ponerse en contacto – a veces, incluso, en tiempo real– con las personas alrededor del mundo, en la calle, fuera del museo, en un muro, en la plaza pública, etc., identificándose y asumiendo ciertos dilemas vitales y, además, configurando un amplio archivo de la memoria de nuestra época que contribuye a la constitución de la Multitud. (pp. 29-31)

Este giro ético no es exclusivo para los artistas puesto que los demás agentes del campo también deben involucrarse en su transformación. Las acciones producidas en la academia también deben procurar asumir una postura con lo político, tomando especial importancia aquellas actividades de vinculación con la comunidad que se incluyen en los procesos de titulación y las teorizaciones devenidas de sus departamentos de investigación; puesto que la



multitud no puede seguir siendo observada e intervenida con una mirada arbitraria, taxonómica o de extrañeza con la intención colonizadora de construir autoridad o estetizar realidades.

El acercamiento del arte a la multitud en una sociedad globalizada, que carga una pesada tradición de exclusión, debe sostenerse en una red entrelazada con agentes de otros campos basados en el entendimiento crítico mutuo y orientados a la construcción de capital cultural como fundamento de las políticas de desarrollo de la sociedad. Esta relación entre campos no debe ser definitiva o excluyente, sino que permanentemente debe buscar su expansión a través de la colaboración de nuevos agentes que surjan de estos intercambios, promoviendo la participación y articulación de sus discursos con la multitud para construir sentido en conjunto.

Considerando lo anterior, lo que sucede al margen del campo arte debe ser contemplado como una oportunidad que no solo permite de-construir barreras fundadas en supuestos elitistas con la multitud, sino que estas acciones generan espacios de diálogo para cuestionar no solo la estructura de la Institución-Arte, la función de sus producciones y sus dinámicas con lo exterior; sino que también permiten cuestiones de profunda relevancia social como la descolonización de sus sistemas y la valorización de lo diverso en el marco de una sociedad global que necesita reconfigurar su forma de mirar e integrar a los otros.

2.6. Análisis visual de expresiones *outsider*

Hasta la Edad Media no existían reflexiones estéticas ni las categorizaciones que conforman lo que hoy conocemos como Historia del Arte, por lo tanto únicamente se transmitían técnicas para su producción y uso. Con el inicio del coleccionismo y los salones expositivos durante el Renacimiento se genera la necesidad de contar con métodos y herramientas que permitan analizar la destreza técnica y pureza estilística de las obras producidas desde los talleres artísticos. En este contexto, el análisis formal de una obra de arte se convierte en la clave para su circulación en la red del campo del arte; asentado exclusivamente en sus cualidades formales, como un ejercicio práctico basado en teorizaciones académicas que busca indexarlas en una categoría o valorizarlas teleológicamente.

Durante el Renacimiento se aviva el interés por la iconografía como herramienta para el análisis de retratos, no solo describiendo la composición de las formas, sino también su alteración; promoviendo la creación de tratados de imágenes ordenados. A fines del Siglo XIX e inicios del siglo XX, los estudios de iconografía cristiana para el análisis del arte medieval toman fuerza y es Mâle, especialista en arte religioso, el primero en sostener en 1899 que la ideología es



inherente a la imagen y que las relaciones forma – representación y contenido – idea son inseparables; posteriormente en 1928 Hoogewerff plantearía diferencias concretas entre Iconografía e Iconología para separar el estudio descriptivo de la aproximación interpretativa al arte antiguo (González, 1989).

Con base en los ideales kantianos que distinguen arte y belleza y, alejándose de la finalidad semántica de las obras y su contexto para teorizar exclusivamente sobre los estilos, el formalismo aparece como una metodología enfocada en los elementos compositivos de la imagen; permitiendo distinguir las formas artísticas características de cada estilo en función de sus convenciones particulares. Dentro de las teorizaciones desarrolladas con relación a esta metodología destacan los *Conceptos Fundamentales* de Wofflin (1915), que sirvieron de sustrato para posteriores estudios sobre la forma realizados desde el campo de la psicología. De acuerdo a Fernández (2000):

Los cinco pares de conceptos que propone Wofflin buscan condensar, de manera provisional, el paso entre los siglos XVI y XVII. Como es sabido, se trata: 1) de la evolución de lo lineal a lo pictórico (o de la imagen táctil a la imagen visual); 2) de lo superficial a lo profundo; 3) de la forma cerrada a la forma abierta (o de la tectónica a la atectónica); 4) de lo múltiple a lo unitario (o de la unidad múltiple a la unidad única); y 5) de la claridad absoluta a la claridad relativa de los objetos. (p. 64)

En el siglo XX, con el fin de los metarrelatos y los cuestionamientos estéticos que caracterizan a las vanguardias, los métodos académicos tradicionales resultan insuficientes porque las regulaciones que los atraviesan se asientan en paradigmas pre modernos centrados en la imagen-materia. A partir de este momento, en el que la imagen se desmaterializa agotando sus aspiraciones miméticas y otras ramas del conocimiento producen aportes que matizan la visualidad, la tradición de análisis formal empieza a dialogar con la carga conceptual de las formas observadas. Conforme a Díaz (2009):

El objeto artístico se presenta así con una misteriosa doble dimensión: una físico-material, y otra, llamémosla, perceptual-sensible: hay algo que se ve “en” la obra y que no siempre coincide con el “soporte material” de dicha obra. El problema de la articulación de ambos aspectos se agudiza en el caso de prácticas artísticas occidentales como la pintura, cuya orientación dominante desde el Renacimiento ha sido “ilusionista”. No se ve sólo un soporte de lienzo impregnado de materias pigmentarias, y todo ello dotado de propiedades métricas de carácter físico-químico, sino que se ve un universo de formas, sean figurativas o “abstractas”, y de cualidades perceptivas (línea, textura, color), con-figurando un espacio virtual articulado de diferencias sensibles. (p. 176)

Rudolf Arnheim (1954), influido por la Escuela Gestalt, se resiste a la mirada taxonómica de las imágenes, proponiendo un estudio de la visión, en el que diferencia tres funciones que pueden predominar en una imagen concreta: las de gran iconicidad, las que poseen un cierto



significado, y las que dichos significados de la imagen implican una arbitrariedad social por su contenido simbólico. Al respecto señala que:

Nada nos interesa de las formas visuales aparte de lo que éstas nos digan. Por eso procederemos constantemente de los esquemas percibidos al significado que transmiten, y, una vez que hayamos intentado llegar con la mirada hasta ahí, podremos aspirar a recapturar en profundidad lo que perdimos en latitud al estrechar deliberadamente nuestro horizonte. (p. 18)

Al pensar en las expresiones que se generan al margen es importante considerar que al no estar agitadas por estímulos de espectáculo o mercado, germinan usualmente por pulsiones antes que por cualquier interés de retribución. Merleau-Ponty (1964) sostiene que, “pura o impura, figurativa o no, la pintura no celebra nunca otra enigma más que el de la visibilidad” (p.199); por ello lo que vemos no puede limitarse a una identificación de formas y trazos sino ser comprendido como una transubstanciación ontológica del cuerpo otro.

Si pensamos en estas expresiones estéticas como una respuesta sobre la que debemos deducir cuál fue la pregunta, es importante considerar la importancia que tendría el idioma para su comprensión; en este supuesto, el análisis visual representa un traductor de formas a palabras, que no se reduce a una relación cerrada en términos lingüísticos sino que se observa de forma amplia considerando su dinámica con el corpus simbólico de los contextos de creación.

El contexto de uso, mediatizado por el valor cultural atribuido, determina la significación de un símbolo, por ello, los estudios visuales contemporáneos buscan enriquecerse mediante consideraciones semióticas, iconográficas y antropológicas para indagar sobre las claves de creación, influencias o rasgos presentes en una imagen -material o no- para enriquecer su espacio interpretativo y con ello las reacciones que genera.

El acercamiento entre imagen y contexto constituye una dinámica en movimiento porque producen sentido entre sí, re-significándose de forma permanente, constituyendo un proceso que termina desbordándose a otros campos; esta relación es lo que permite que como constructo simbólico se visibilicen metalenguajes que no pueden ser expresados por otros medios, que al articularse en un discurso puedan encontrarse con los espectadores.

El análisis de imágenes no se limita a una interpretación textual, sino que se carga de otros valores en función del contexto de producción; como precisa Villalobos (2014):

Trabajar desde los estudios visuales supone, fundamentalmente, hacer uso de una estrategia útil para desterritorializar el objeto de estudio tradicional; una nueva metodología que posibilita trabajar con prácticas culturales contemporáneas pertenecientes al campo de lo que algunos autores han denominado “visualidad expandida”; una herramienta de descolonización epistemológica



(descolonización de nuestros propios saberes) (...) pensar en la constitución de un nuevo objeto de conocimiento y el modo de aproximarnos a él lo que, en definitiva, impulse la necesidad de generar nuevas formas epistemológicas, nuevos saberes, esta vez plurales y móviles. (p.63)

En los estudios visuales contemporáneos los objetos se comprenden como producciones que se relacionan con textos, discursos y prácticas amparadas bajo un pluralismo estilístico que impiden contar con juicios unificados con relación a las formas, por ello cualquier criterio metodológico formalista es insuficiente. La interdisciplinaridad es el eje en el que se articulan los análisis visuales de los procesos creativos de los artistas *outsiders*, trascendiendo el carácter psicológico y antropológico con el que usualmente son matizados para integrar otras disciplinas que actúan como herramientas que facilitan la aproximación.

2.7. Curaduría de expresiones *outsider*

Aproximarse al campo de acción del curador implica reconocer el origen y dualidad de funciones que le han sido asignadas en función de su dinámica con el público. Para la tradición museológica francesa el comisario era el encargado de interpretar las obras de las colecciones que son expuestas al público a partir de la Revolución Francesa; mientras que para la tradición angloamericana la función del curador se asienta en la conservación patrimonial con la intención de reforzar un sentido de identidad nacionalista. Conforme a Sánchez (2015):

En la medida en que la percepción sobre el arte y la creación artística migró hacia la noción de práctica social, generada no sólo por artistas sino por todas las demás profesiones, saberes y personas que tienen que ver con el proceso de nombrar cualquier hecho como artístico, se llegó a cambiar la mirada sobre el arte en abstracto hacia la fundamentación del concepto de prácticas artísticas. Así, dentro de la neovanguardia se hizo notoria la actividad curatorial como práctica artística, incluso denominando, en palabras de Bruce Altshuler a los curadores como creadores. (p. 109)

Desde sus orígenes la gestión curatorial estuvo arraigada al museo y a la producción de valor simbólico; pero con la muerte del arte y la expansión de los museos hacia la vida (Danto, 2000), se ampliaron los límites de su campo de acción. Actualmente de acuerdo a Sánchez (2015) “la práctica curatorial no es más una pantalla/significado sino un modo de indagación/investigación, involucrando cada vez más el arte, la educación y la investigación en el ámbito académico” (p.111) convirtiendo al curador en un catalizador para construir experiencias colectivas. En este sentido Feldman (2013) se refiere a la gestión curatorial como:

Un momento de producción y reconocimiento en sí mismo: por un lado, de reconocimiento respecto de las obras y, por otra parte, un nuevo texto que se une al tejido semiótico. Esta observación se relaciona con su carácter metadiscursivo, pues si se trata de un discurso que habla de otro, se comprende que ocupe ese doble lugar. (...) el curador posee cierta mirada de las obras que se exponen, es decir, es capaz de construir sentidos de las obras en sí mismas (previamente a la

exposición como un todo), en otras palabras, es un espectador más de la producción artística. Es decir, el análisis en recepción que realiza el curador está sujeto a la misma capacidad polisémica que el que pueda realizar cualquier visitante de la exposición. (...) la exposición es el resultado de un proceso productivo complejo y que compromete la consolidación de un enunciador que propone un cierto recorrido por las obras expuestas, y la expectativa de un cierto enunciatario que pueda identificar la idea y a su vez generar sus estrategias de visita. El producto del curador es un discurso que se compone por el espacio y la palabra: distribución, puesta en escena y texto. (p.15)

No obstante, debido a la heterogeneidad de las producciones suscitadas el margen del campo del arte y a la carencia de herramientas de análisis y articulación, no se obtiene el tratamiento curatorial expresado con anterioridad; o la relevancia mediática que, en su momento, tuvieron el *Salon des Refusés* en 1863 y la exhibición *Arte Degenerado* en 1937. Más allá de cualquier estigma negativo sobre la selección de los autores y la coyuntura en la que se desarrollan estos eventos, constituyen hitos de resistencia y visibilización de la alteridad en espacios institucionales. Sobre esta irrupción Volpe (2013) señala que:

Tras la tímida introducción de lo marginal dentro de los espacios culturales dominantes, nuevas exposiciones se realizarán por iniciativa de los propios artistas. El intento más conocido es el de Jean Dubuffet, quien con su exposición de 1949 en la Galerie René Droui de París expone su colección de Art Brut como obras puramente artísticas. En *L'Art brut préfère aux arts culturels*, texto que acompañaba a la muestra, no hace ninguna referencia de tipo diagnóstico o que diferencie las producciones psicóticas como algo distinto a las creaciones artísticas. (p. 30)

A partir de la *Bienal de Arte de Venecia* del año 2013, surge el interés por exhibir en los espacios oficiales obras producidas al margen de lo institucional sin plantearlas como espectáculo de rarezas, sino con una intención integradora que busca observarlas de forma amplia y cuestionar sistemas hegemónicos. De acuerdo al discurso curatorial la muestra estaba compuesta por trabajos artísticos y autores con “parámetros de representación y de experiencia estética que no forman parte de los estilos y lenguajes académicos, en un intento de releer la historia del arte y de la cultura de Occidente” (Bonet, 2014, p. 259).

En este contexto, la mirada del curador adquiere una función política y una gran responsabilidad ética; puesto que al poder traficar entre la institución y sus márgenes, contribuye a discutir no solo las prácticas, sino a conocer las realidades ignoradas de la alteridad y buscar los intersticios que permitan el diálogo y dinamicen procesos de transformación que subviertan las redes de dominación que los atraviesan. Miquel (2011) señala que:

En un momento en el que se están exigiendo transformaciones en tantos otros ámbitos como la economía, la gobernanza o el medio ambiente, no resulta extraño que en la base de la producción cultural suceda lo mismo (...) Es posible que sea hora de reconocer que estas reglas están en manos de todos, que todos operamos pequeños milagros, condensaciones metafóricas y todo tipo de procesos visuales sin necesidad de etiquetarlos como tales. La solución a la relación con la alteridad y la política pase quizás por la construcción de un nosotros no sólo discursivo, si bien ese



nosotros carezca de la solidez identitaria propia de los Estados o partidos y sea un nosotros anónimo, cuya fuerza resida en ese mismo anonimato. (p. 345)

Para construir espacios de diálogo con lo observado que vayan más allá de lo discursivo, el curador asume una función de traductor y productor de infraestructura, que plantea exhibiciones como dispositivos que se instalan para la interacción de los usuarios. De acuerdo a Valesini (2012):

Una instalación, así como un dispositivo, se compone entonces por la integración de dos instancias indisociables: una técnica, que determina una particular configuración material, una particular manera de obrar el espacio; y una social, producida por las relaciones intersubjetivas que establece y la situación en la que se inscriben. Podemos, así, entender la instalación como dispositivo al interior de sí misma: una concatenación de elementos materiales que persiguen un fin, enunciativo y simbólico. Y también como elemento constitutivo de un dispositivo otro, el del espacio en que se expone, el de la institución artística en sí (...) Se ha dicho que la modernidad supone la historia del nomadismo de la obra de arte, que se desvincula de su lugar de origen y se reinscribe en un nuevo contexto.¹⁸ Se entiende entonces que la locación de las imágenes es un importante condicionante de su lectura, y más aún en aquellas obras que plantean como objetivo la problematización de la dimensión espacial. La adecuación de una instalación con el sitio en el que se implanta reviste suma relevancia, dado que el entorno puede influir fácilmente en su lectura y experimentación. (p.3)

El desvanecimiento de los márgenes disciplinarios devenido con la aparición de los estudios visuales y las teorizaciones postestructuralistas genera que, más allá de sus aspectos técnicos y logísticos, el curador procure que sus exhibiciones sirvan para detonar la experiencia en el espectador y que este construya sentido sobre lo observado. De esta manera se convierten en espacios simbólicos de sensibilización ante la alteridad o de subversión ante los sistemas hegemónicos.

Capítulo III: Aproximación al análisis visual de expresiones *outsider*

3.1. Herramientas para el análisis de expresiones *outsider*

3.1.1. Formales: Semiótica Visual

La aparición de las vanguardias representa un hito que rompe con la figuración clásica para generar espacios de reflexión sobre el signo icónico. Gracias a la integración disciplinaria se empieza a buscar más allá de lo visible hasta llegar al sistema de elementos que dan sentido a una expresión. En *Notas de un Pintor*, Matisse (1908) aclara que la expresión no reside en las pasiones, sino en la distribución del cuadro “el lugar que ocupan los cuerpos, los vacíos a su alrededor, las proporciones, todo tiene un papel propio que representar” (p.51). En ese sentido, agrega que son los signos pictóricos los que traducen emociones en el espectador a través de las relaciones entre superficies, colores y líneas y la forma en la que se organizan y componen. Respecto a los elementos de estas composiciones Anzorema (2003) señala:

El punto, la línea y el plano son los constituyentes básicos de todas las configuraciones visuales. Cada uno de estos elementos está unido de sus propios caracteres que, desde lo visual, les permiten estructurar las fuerzas perceptuales que actúan en el espacio (...) ¿Qué características tiene ese plano básico? Cada zona tiene una capacidad especial de sostener o no los pesos visuales que actúan sobre él, es decir, tiene una diferente “densidad” en cada zona. Así, el abajo-arriba y la derecha-izquierda forman un “mapa” activo determinado por los ejes principales de la figura. La acción de puntos, líneas y planos sobre los cuadrantes así formados implican una agudización o una nivelación de la imagen propuesta, o sea, portan una capacidad potencial de significación. (p. 174)

El punto, la línea y el plano constituyen la base sobre la que se estructuran diversas teorías del lenguaje visual; generando que desde principios del siglo XX, bajo la idea de la obra de arte como un acto de comunicación, la lingüística empiece a vincularse al arte en búsqueda de metodologías de análisis. En este contexto Arnheim (1954) concibe la percepción como un hecho cognitivo que unifica y generaliza lo que se percibe, generando que todo fenómeno visual, interpretado como signo, es significativo.

En el marco del grafismo funcional (Abraham & Janiszewski, 1992) el carácter semántico/denotativo remite a lo que dice la imagen de manera concreta, aquello que puede ser traducido a otros lenguajes; mientras que lo estético o connotativo consiste en un conjunto de valores y asociaciones contenidas en una imagen para buscar ser descubiertas. Arnheim (1954) se aproxima a la connotación de los signos plásticos en términos de expresión, por ello estos deben ser identificados y estudiados para la construcción de significados.



La imagen como materia es el resultado de una composición de elementos que proveen la sensación de corporeidad. Para llegar al metalenguaje de lo visual es necesario deshebrar el juego de estos componentes y observar la manera en la que se relacionan para construir un todo. Conforme a Gallinal (2007) “si la obra como forma equivale a la obra como signo, para conocer la forma deberíamos indagar qué signos han mediado en la expresión y, antes que nada, establecer la diferencia que existe entre signo y símbolo” (p. 81).

Con base en los fundamentos de Peirce (1986) el signo se compone en una tríada lógica: referente - representamen - interpretante y dependiendo de su relación con el objeto los signos pueden ser: iconos, índices o símbolos. A pesar de que este modelo es la base de muchas teorizaciones posteriores, limita el carácter denotativo y connotativo del arte ya que una obra no puede ser reducida a un compendio de signos. Con base en esto, Eco (1968) establece la originalidad como característica del lenguaje del arte y con ello el paso al idiolecto estético, y resalta la importancia del *fondo cultural* para la creación e interpretación ilimitada.

De acuerdo a Anzorema (2003), en su profundización sobre el concepto de función semiótica planteado por Eco, expone que se “reemplaza el criterio de relación biunívoca establecida por el signo y su referente, por la relación que se establece entre un plano de la expresión y un plano del contenido” (p. 176). Destaca que en el plano de la expresión es donde se estructuran los signos mientras que el de contenido es el que orienta la interpretación del significante. Con relación al signo redefine sus límites al considerar que se encuentra subordinado a la implicación e interpretación. De igual manera, desarrolla diferencias conceptuales relacionadas a lo connotativo y denotativo en función del mecanismo tradicionalmente admitido del código y a la manera en la que aparecen a partir del *continuum*, forma y sustancia. Adicionalmente Anzorema (2003) aclara que:

La forma de la expresión asigna pertinencia a determinado segmento del continuum (colores, relaciones espaciales, etc.), construyendo un sistema de tipos estructurados sobre la base de oposiciones y cuyos especímenes individuales producidos son sustancias. De manera similar se articulará la forma y la sustancia del contenido, sin que las relaciones entre ambas sean directas e indefectibles sino que dependerán del contexto en que sean usadas. (p. 178)

De acuerdo a Trías (1991) existen tres tipos de presiones sobre la forma: el fondo, que actúa contra el límite; el espacio interior, buscando imponer/defender su territorio o ser penetrado por el fondo y la tensión/flexibilidad del límite. En el espacio epistemológico estos límites pueden ser lingüísticos, geométricos, entre otros. Por ello, para los deconstructivistas debe descubrirse el contexto implicado en la formación de una imagen para que pueda revelar el significado cultural



de su discurso plástico y ser analizada como un todo. De acuerdo a Querol (1994) la combinación de este sistema de elementos sobre el plano:

Pueden generar la percepción de una forma resultante con significación (lo que se denomina figura) requiere para su estudio, como premisa, una depuración de los elementos que lo integran. En primer lugar, considerar las formas geométricas que pueden aparecer sobre un plano nos lleva a la insolubilidad de la cuestión por la infinitud de posibilidades que ofrece. Es necesario pues convenir en que estas formas son productos significacionales elaborados a partir de elementos significantes más pequeños (...) Sobre un plano, que es en definitiva el soporte físico-geométrico de un cuadro, hay puntos y líneas, materiales de los que se nutre la comunicación visual, combinados con las ausencias, los vacíos que muestran superficies perceptibles también como significados en una representación pictórica. (p. 165)

Buscando un método para el análisis de información Marr (1982) determina tres niveles de función: la meta, la representación y el algoritmo para alcanzar la meta, y la implementación del soporte físico para que esto suceda. Con relación a la representación, basado en la operación de los sistemas informáticos sostiene que “una representación es un sistema formal que hace explícitas ciertas entidades o tipos de información, junto con una especificación de como el sistema hace esto” (p.20). En la visión humana esto se traduce en los niveles de abstracción que progresivamente se implementan para el análisis de las imágenes desde el nivel retinal hasta el objeto desacoplado de su origen, permitiendo que puedan develarse señales plásticas indicativas sin límites como puntos, manchas, colores y texturas, así como rasgos gestuales y desplazamientos más definidos y las formas en las que estas señales y rasgos se relacionan.

Los índices dimensionales constituyen un sistema que se relaciona a través de conjuntos configurados permanentemente de forma variable para conformar una unidad plástica con coherencia propia. Acorde a la relación entre las figuras o regiones con el fondo se determinan los límites. El signo visual se presenta bidimensionalmente de manera plástica e icónica, lo icónico inherente a lo figurativo es lo que permite establecer relaciones entre significante, tipo y referente mientras que lo plástico aparece en cualquier tipo de representación, incluyendo abstracciones pero posee autonomía frente al significante, puesto que un referente puede manifestarse bajo apariencias diversas protagonizando el proceso semántico. (Groupe μ , 1993)

El signo icónico actúa como un mediador entre el tipo y la interpretación, representa lo que se conoce de un objeto y los elementos que lo componen; y a la vez contiene lo que la convención social supone de esto. El signo plástico corresponde a lo que no abarca lo icónico y actúa como identificador de relaciones abstractas como distancia, direcciones, carácter, entre otras; y actúa de forma simultánea, interdependiente y colaborativa con lo icónico. No obstante, en caso de estilizaciones es difícil determinar sus límites con lo icónico (Anzorema, 2003).



Con la identificación de estos signos se aborda el semantismo primario en el que se puede observar la posición, dimensión y orientación con la que se compone una imagen. De acuerdo a Anzorema (2003) la posición considera las “condicionantes internas, que pueden también ser descritas con respecto a sus ejes: verticalidad, lateralidad y, virtualmente, frontalidad (adelante/atrás)” (p. 183); la dimensión es filtrada por el observador, quien percibe la manera en la que los elementos aparecen con respecto al fondo, permitiendo establecer jerarquías; mientras que, la orientación se nutre del fondo y la forma y “se relaciona con la dimensión en sus parámetros, a los que se agrega la direccionalidad. Consideramos el contorno como indicativo de la orientación y, dada la complejidad de cualquier contorno, podemos tomar en consideración aspectos diferentes y parciales para definirla” (p. 183).

Durante el semantismo secundario se contextualizan las formas y el signo plástico se convierte en un artificio que expone “consideraciones que no están clara y definitivamente figuradas, propiciando las formas abductivas de análisis. Asimismo, es posible detectar significantes que corresponden a la forma, que son incorporados intencionalmente como refuerzos expresivos: (paralelismos, similitudes, complementariedad)” (Anzorema, 2003, p. 184). La última acción entre los signos ocurre durante el semantismo terciario, en el que “la figura rítmica que se desprende pone en evidencia la /concentricidad/ y, por lo tanto, los significados asociados a ella” (Anzorema, 2003, p. 184).

Basados en las aproximaciones del Grupo μ (1993), es importante considerar que el análisis visual no puede limitarse a una estructura verbal regida por operaciones retóricas, por ello los semantismos deben ser el sustrato de procesos de interpretación posteriores que permitan observar la sistematización de signos y significantes de manera expandida y contextualizada.

3.1.2. Interpretativas: Análisis del Discurso

Una vez identificadas las relaciones formales que operan en una determinada configuración visual, resulta necesario interpretarlas para develar el discurso que construyen. Existen algunos modos de interpretación de los textos visuales, sin embargo la mayoría convergen conceptualmente en términos de iconicidad y símbolo. “Los morfemas plásticos se configuran en la realidad de la obra como formas léxico-semánticas reconocibles, como recorridos característicos hacia la galería simbólica que define el universo de cada estilo personal” (García & Hernández, 1986, p. 59).



En el caso de las producciones generadas al margen de la institución es importante considerar que su sistema de significación de las formas no necesariamente opera como en las producciones generadas en su interior. Pardo (2004) sostiene que:

Esta escisión -entre quien actúa sin saber que está actuando, sin saber que está juzgando, y quien sabe que juzga sin poder ya actuar- es la que proporciona a los jugadores la necesaria distancia con respecto a su propio juego como para poder criticar sus reglas, como para ponerlas en crisis, abriendo para ellos una posibilidad de discusión acerca de su propia práctica que de otro modo no existiría. (p. 597)

Las obras producidas desde la alteridad no pueden examinarse como artefactos auto-suficientes y remisibles a un corpus visual concreto; sino que deben intentar ser comprendidas intertextualmente con la intención de de-construirlas críticamente y reconocer los discursos contenidos en ellas. De acuerdo a Gadamer (1986) en el ejercicio de la práctica hermenéutica, se introduce la subjetividad considerando que el intérprete posee un conjunto de estructuras de sentido sobre lo que pretende comprender, basadas en las convenciones construidas desde lo colectivo. Al respecto el autor sostiene que:

Todas las estructuras de sentido concebidas como textos, desde la naturaleza, pasando por el arte, hasta las motivaciones conscientes o inconscientes de la acción humana son susceptibles de interpretación. Esta pretende mostrar, no ya lo que es obvio y aparente sino las verdaderas y latentes concreciones de sentido de la acción humana, aunque lo haga revelando el ser real de cada uno como el ser de su propia historia y mostrando cómo nos pasan inadvertidas las condiciones sociales e históricas de nuestro pensamiento (...) Ningún marco interpretativo es arbitrario ni, menos aún, "objetivo" (...) El valor cognitivo de tales interpretaciones sólo se puede garantizar mediante una conciencia crítica y una reflexión sobre la historia efectual. El hecho de que no posean la objetividad de la science no impide su valor cognitivo. Pero sólo una reflexión hermenéutica presente en ellas consciente o inconscientemente hace aflorar su verdad. (p. 372)

Desde la perspectiva icónica el inicio del proceso de interpretación consiste en identificar el matiz dominante de una imagen en función de las jerarquías determinadas durante su análisis semiótico. Bajtin (1990) considera los matices del signo con relación a la lucha de la que es objeto y que lo colocan en una cadena significativa. Más que un significado concreto, esta acción contribuye a evidenciar las disputas sostenidas alrededor del mismo, en especial, las visiones que prevalecen. Esta pluralidad de voces genera que no todas puedan ser escuchadas y que el contexto renueve su sentido infinitamente.

Conforme a Greimas (1975) acercarse a lo plástico no se reduce a los signos contenidos en un plano, sino que debe considerarse que por sobre lo escópico existe una proyección de una estructura sociocultural y la forma en la que esta se relaciona con las categorías topológicas identificadas. Lo social condiciona el uso del lenguaje, y con ello los discursos sostenidos a su alrededor; lo que conforma reglas y convencionalismos sobre lo visual. Estas condicionantes se



impregnan en los elementos plásticos, por ello debe identificarse la función que cumplen en el imaginario colectivo para ser relacionados en tropos que permitan aproximarse a aquel.

Conforme a Pardo (2017) la aproximación se desarrolla en etapas de reconocimiento, apreciación, análisis y sistematización del corpus; determinación de recursos analíticos y formulación de redes semánticas, estrategias y procesos discursivos; y el análisis en perspectiva sociocultural. Todo lo expuesto constituye el fundamento para la definición de los tropos de análisis que construyen el discurso para materializar:

La organización social; la forma individual de apropiación del mundo; los saberes convencionales instituidos y consensuados; la preservación y modificación del orden social, de las relaciones de poder y de las verdades establecidas; las formas de proceder y comportarse en función de los juegos de poder, de las metas comunes al colectivo y de la organización personal del modo de ser y de aprender, entre otras. (p. 191)

Considerando la aproximación de Verón (1987) sobre el papel de lo social en el proceso de construcción de sentido, es importante considerar que esta relación bilateral “sólo se puede develar cuando se considera la producción de sentido como discursiva (...) sólo en el nivel de la discursividad el sentido manifiesta sus determinaciones sociales y los fenómenos sociales develan su dimensión significativa”. (p. 126) Por ello, a partir de su texto visual, el análisis de los discursos busca visibilizar sus condiciones productivas, con la intención de permitir su resignificación.

En concordancia a los supuestos de Van Dijk (2001) la relación entre discurso y sociedad se puede abordar desde tres áreas que se relacionan entre sí:

La primera es que, a muchos niveles, las estructuras sociales —desde la interacción cotidiana hasta las estructuras de grupos o de organizaciones— son condiciones para el uso del lenguaje, es decir para la producción, la construcción y la comprensión del discurso. La segunda es que el discurso, de muchas maneras, construye, constituye, cambia, define y contribuye a las estructuras sociales. Y la tercera “interfaz” entre discurso y sociedad uno puede llamarla “representativa” o, si quieres, “indexical”, en el sentido de que las estructuras del discurso hablan sobre, denotan o representan partes de la sociedad. (p. 19)

En correspondencia, el análisis crítico del discurso como herramienta de proyección, se centra en las relaciones de poder/dominación entre grupos sociales con la intención de facilitar su comprensión o transformarlas. Dicha herramienta no busca reconstruir estas estructuras en términos cognitivos, sino su función en una determinada construcción social. Van Dijk (2001) sostiene que “la representación no es simplemente una copia (mental, discursiva) de la ‘realidad’ (...) la realidad social la vivimos en las prácticas cotidianas en términos de su ‘definición’ mental o discursivo” (p. 22)

Para aproximarse a la realidad social de los márgenes, es necesario comprender que, a pesar de coexistir en lo global, no tiene un carácter homogéneo o clasificable; sin embargo conocer su estructura permite descubrir los intersticios que permitan articularla y asegurar su movilidad con otros grupos. De acuerdo a Silva (2013) componer la manera en la que se identifican facilita relacionar sus relatos y descubrir “lo esencial... saber cómo, desde qué, por quién y para qué” (p.38); para ello, el análisis debe utilizar recursos de otras disciplinas, con la intención de identificar las redes por las que transitan los mecanismos de control que regulan su identidad y discursos. Sobre la interacción con otras estructuras Van Dijk (2001) precisa que:

El discurso no es más o menos “concreto” o “material” que la cognición, la sociedad, la cultura o la historia. Tanto en el nivel local, o micro, como en el nivel global, o macro, construimos los fenómenos. Sus sentidos y funciones no se definen en sus manifestaciones físicas o biológicas, sino en sus estructuras en relación con otras estructuras (cognitivas, sociales, culturales, históricas) (...) El estudio de las interfaces entre todas esas dimensiones humanas y sociales es uno de los desafíos más interesantes de la ciencia contemporánea, y el estudio multidisciplinar del discurso es una de las maneras más fascinantes de asumir ese desafío. (pp. 23-24)

Por ello, analizar críticamente un discurso supone etapas en las que los significantes de las formas dominantes se van complementando con las estructuras formales sutiles; con intención de relacionarlas con sus contextos locales y globales, y la cognición local. Al construirse busca determinar la acción, el rol de los actores, las estructuras sociales que los contienen, incluyendo identidad e ideología más allá de lo aparente. Conforme a Amador-Bech (2012) “lo estético es sólo el recurso de la forma que sirve a la manifestación de la esencia, no la esencia misma. La esencia radica en el poder mostrar” (p. 48)

3.1.3. Transversales: Funciones en el contexto

Pensar más allá de lo aparente para aproximarse a las funciones de los signos y formular las redes semánticas que construyen los discursos contenidos en una expresión estética implica transitar más allá de la lingüística en búsqueda de herramientas que permitan ampliar la perspectiva de lo analizado y su contexto. Para ello, considerando las precisiones de Brea (2009) con relación a la producción de sentido, las formas no pueden ser consideradas fenómenos visuales puros sino:

Como resultado –y aún como agenciamiento- de una producción predominantemente cultural, efecto del trabajo del signo que se inscribe en el espacio de una sensorialidad fenoménica, y que nunca se da por tanto en estado puro, sino justamente bajo el condicionamiento y la construcción de un enmarcamiento simbólico específico. Bajo la convicción, dicho de otro modo, de que no hay hechos –u objetos, o fenómenos, ni aún medios- de visualidad puros, sino actos de ver extremadamente complejos que resultan de la cristalización y amalgama de un espeso trenzado de operadores (textuales, mentales, imaginarios, sensoriales, mnemónicos, mediáticos, técnicos, burocráticos, institucionales ...) y un no menos espeso trenzado de intereses de representación en



liza: intereses de raza, género, clase, diferencia cultural, grupos de creencias o afinidades, etc. (p.6)

En la contemporaneidad existen algunas disciplinas que pueden atravesar los procesos de análisis visual. En el caso de las producciones generadas al margen del campo del arte esta investigación prioriza los aportes provenientes de la psicología y antropología con la intención de abordar las relaciones de poder, legitimación, ideología y control que puedan manifestarse en estas expresiones; al considerar que todo proceso creativo permite acceder a niveles internos de la psique y, en caso de expresiones no condicionadas por formalismos, la emergencia de lo inconsciente -personal y colectivo-. Conforme a Maldavsky (2014):

El SV -signo visual- no suele constituir una manifestación que forma parte del intercambio inmediato entre los sujetos, aunque puede tener un valor en el intercambio mediato entre un autor y quienes lo rodean, y además tiene un valor en el intercambio del autor consigo mismo. El estudio del SV admite entonces dos tipos de enfoque: el análisis de los componentes intrínsecos de la imagen y el de su función en el intercambio. Cabe destacar que este estudio de la función es difícil de realizar sin contar con información adicional que oriente respecto del contexto espacio-temporal en que se desarrolló el SV. (p. 472)

En el campo de la psicología, los estudios visuales se enfocan en tres planos: el contenido, la forma y lo dicho sobre la expresión visual. Tradicionalmente forma y contenido son analizados bajo un enfoque gestáltico asentado en la interpretación. Sin embargo, al pensar en los grupos que producen desde los márgenes y a las relaciones de poder que los atraviesan, es necesario considerar que sus expresiones visuales proyectan deseos o defensas que no necesariamente pueden ser expresadas por lo verbal; por ello la imagen no solo se interpreta para el consumo, sino que reflexiona sobre su producción y lo que significa para el sujeto-autor. Sobre el abordaje de lo icónico y lo plástico Maldavsky (2014) sostiene que:

En términos globales podemos decir que, del mismo modo que en el material onírico, la detección de las defensas funcionales o patológicas en una imagen visual específica puede realizarse tomando en cuenta el contenido o la forma, es decir, en términos de los estudios del SV -signo visual-, en el terreno icónico (por las posiciones de los actores en una escena dibujado o por los rasgos de algunos de dichos actores) y en el terreno plástico (por la forma o el color de las imágenes). (p. 481)

En una composición visual, el deseo puede actuar como un marcador sobre lo inquietante, lo que resulta difícil de comunicar. Para aproximarlos no es suficiente adoptar exclusivamente una actitud de desciframiento centrado en el sujeto sin observar lo que falta y emplazarlo en el contexto que lo contiene. De acuerdo a Stavarakakis (2007):

La articulación lingüística presupone cierta pérdida, la exclusión de algo por medio de un acto de decisión: el poder se revela como un elemento inherente a la lógica del significante (...) Debemos al hecho de la constitutividad de lo simbólico en la vida humana que la necesidad se convierta en demanda y el instinto se convierta en pulsión y luego en deseo. Lo que acontece en todas esas



transformaciones es la pérdida de un nivel primordial de lo real. Lo que se pierde es todo acceso inmediato a lo real. Ahora sólo podemos tratar de encontrar lo real a través de la simbolización. (p.61)

Mirar hacia lo que falta o se intenta recubrir es lo que nos permite articular al sujeto con la sociedad puesto que, en un espacio de representación política, en esa realidad busca lo que le falta y la sociedad se establece como productora de los significantes y de la estructura ideológica a subvertir. De acuerdo a Stavrakakis (2007) “lo real está emparentado con la falta justamente porque en el proceso de simbolización, el significante produce el significado, creando la ilusión imaginaria de alcanzar lo real perdido” (p. 75)

La aproximación lacaniana a la falta, devela el imaginario individual y social inmerso en las producciones estéticas que surgen al margen del campo del arte, contribuyendo al establecimiento de las redes de control que los regulan; estos recursos, se complementan con una interpretación sociológica del espacio social, sus relaciones intersubjetivas y la función asignada a los elementos plásticos que conforman el tropo cultural. Para Lotman (2002)

El símbolo interviene como condensador de todos los principios de lo signico y al mismo tiempo va más allá de los límites de lo signico. Es un intermediador entre distintas esferas de la semiosis y también entre la realidad semiótica y la que va más allá de ella. En igual medida es intermediador entre la sincronía del texto y la memoria de la cultura. Su papel es el de condensador semiótico. Generalizando, es posible decir que la estructura de los símbolos de tal o cual cultura conforma un sistema isomorfo e isofuncional a la memoria genética del individuo. (p. 101)

Reconocer la función de los símbolos en el tropo cultural refuerza su carácter dinamizador de estructuras y sentidos en espacios de interacción con los otros. Considerando que el imaginario social se define a partir de sus relaciones e intercambiabilidad y reconocimiento con otros campos, estos símbolos nómadas pueden representar intersticios de articulación. Con base en Lotman, Romeu (2011) sostiene que:

El texto artístico posee la memoria o saber común contenido en la lengua natural, lo que permite que los diferentes códigos involucrados conformen una persona semiótica única que es el texto. Así, la construcción de un texto artístico presenta en su interior una paradoja fundamental: para construir un mensaje nuevo es necesario que éste se constituya como un todo cerrado, estructuralmente organizado, con jerarquías individualizadas de códigos y una estructura de memoria concreta; al mismo tiempo, la estructura debe de permanecer abierta en ininterrumpida tensión –complicación, diría Lotman (1994)– entre sus nodos estructurales independientes como organismos semióticos únicos, y los contactos con organismos iguales a él, de manera que forme parte, junto con ellos, de un todo mayor (...) Cuando dos semiósferas entran en contacto, el tipo de intercambio de información entre ellas rige sus propias relaciones mediante ese proceso de traducción interna que asegura el valor de intercambiabilidad (p.134)

Identificar estos espacios de intersección posibilita el diálogo con el campo del arte, puesto que al permanecer aislado ignorando los conflictos de sus márgenes y sistema cultural,



anula la posibilidad de reconfigurarse y renovar sus sentidos para volver a relacionarse con lo social. Reconocer las ranuras para la intrusión del otro es una oportunidad para que a través de su integración el campo del arte transforme sus acciones y consolide una coalición de resistencia ante la intensificación de los sistemas de control característicos de la era de la dominación tecnocientífica.

3.2. Metodología propuesta para el análisis de expresiones *outsider*

Acercarse a una expresión visual realizada por un sujeto o grupo sin formación académica previa, implica comprender que su visualidad no va a estar normada por las fórmulas tradicionales; por lo tanto, es necesario combinar una serie de herramientas que desde las características más simples de los elementos que la componen construyan significantes que vayan reconfigurándose en función de la información disponible.

Considerando que una expresión visual no puede ser reducida a un compendio de signos relacionados a partir operaciones exclusivamente lingüísticas, la presente aproximación metodológica, basada en la relación entre el plano de expresión y el plano de contenido planteada por Eco (1968) se origina en el análisis denotativo de la expresión, para luego centrarse en los elementos materiales e inmatrimales que componen su contenido connotativo.

Para iniciar el análisis denotativo es necesario pensar en las imágenes como un cuerpo compuesto por elementos que se cargan de sentido en función de la manera en la que se relacionan dentro de esta composición para construir un metalenguaje por medio de signos. Sin importar si la representación es abstracta o figurativa, va a contener signos visuales que operan bajo la triada lógica referente – representamen - interpretante (Peirce, 1986) y dependiendo de su relación con el objeto los signos pueden ser: iconos, índices o símbolos.

Al identificar los signos que componen una expresión visual, es necesario diferenciar las funciones del signo icónico, que actúa como mediador entre el tipo y la interpretación, representa lo que se conoce de un objeto y es la base para indagar lo que la convención social supone de esto. Mientras que el signo plástico comprende todo lo que no abarca lo icónico, actuando como identificador de relaciones abstractas como distancia, direcciones, carácter, etc. A pesar de existir composiciones en las que intervienen de manera simultánea, interdependiente y colaborativa, en caso de estilizaciones puede ser difícil determinar límites entre ellos (Anzorema, 2003).



Conforme a Eco (1968), al analizar el plano del contenido se debe considerar que el signo se encuentra subordinado a la implicación e interpretación, y desarrolla diferencias conceptuales relacionadas a lo connotativo y denotativo. Para ello, preliminarmente se debe generar una interpretación denotativa, aquella que nos diga concretamente lo que representa la imagen sin necesidad de interpretación. Debe detallar los elementos que la construyen y cómo se desarrollan en el plano de la expresión.

Es necesario identificar los pesos visuales que actúan sobre él como la *densidad* y el orden en el que se presentan y la pertinencia que le asigna a determinado segmento del continuum (colores, relaciones espaciales, etc.) construyendo un sistema de tipos estructurados sobre la base de oposiciones y cuyos especímenes individuales producidos son sustancias. Conforme a Anzorema (2003) esto permite obtener un esquema para observar la acción de puntos, líneas y planos sobre cada zona y verificar si existen agudizaciones que deban ser priorizadas en el análisis por su potencial de significación.

Una vez identificados signos y esquematizadas sus relaciones en el plano de la expresión se aborda la etapa de semantismo primario. Los elementos deben ser situados en el campo dimensional y conforme a lo observado en la relación elementos-fondo-límite se determinan los índices dimensionales y las jerarquías. En esta etapa deben identificarse gestos que señalan énfasis o vacíos con relación al lugar en el que se sitúan tomando como referencia el fondo y el límite del plano de expresión. Como parámetros de posición se consideran los posicionamientos con relación a los ejes para determinar verticalidad, lateralidad y, posteriormente frontalidad y orientación (Groupe μ , 1993).

Durante el semantismo secundario inicia el análisis connotativo, contextualizando las formas; el signo plástico se convierte en un artificio para la construcción de significantes al revelar consideraciones que son incorporados intencionalmente como refuerzos expresivos: paralelismos, similitudes, complementariedad (Anzorema, 2003).

Luego del semantismo secundario, resulta necesario analizar el plano connotativo. En el caso de expresiones realizadas bajo parámetros académicos, esta tarea conlleva operaciones para relacionar signos y significantes. No obstante, en caso de expresiones que son realizadas de forma empírica por individuos excluidos, que no necesariamente cuentan con la libertad de elegir soportes y materiales para expresarse, se sugiere la integración de herramientas que indaguen en el imaginario del individuo y su sistema de significación para develar su texto visual en función de los signos identificados más allá de los hallazgos plásticos.



El análisis semiótico permite identificar el matiz dominante de una imagen en función de las jerarquías determinadas durante su análisis formal, sin embargo, conforme a las consideraciones de Bajtin (1990) esta distinción debe considerarse en la conformación de una cadena significativa, que permita contar con un recurso flexible, resignificado en función de los hallazgos que aporten otras herramientas analíticas que permitan observar posteriormente las tensiones contenidas de forma más amplia para renovar el sentido del contexto.

Es importante reconocer que el contexto social condiciona el uso del lenguaje, incluso el visual; por esta razón para la construcción de un discurso deben considerarse las reglas y convencionalismos que operan en el individuo con relación a lo visual y la función que cumplen en el imaginario de la colectividad a la que pertenece. Para la definición de los tropos de análisis esta aproximación se desarrolla en etapas de reconocimiento, apreciación, análisis y sistematización del corpus (Pardo, 2017); buscando determinar los recursos para la formulación de redes semánticas, estrategias y procesos discursivos, que atraviesan la organización sociocultural en la que el sujeto se emplaza.

Para complementar la perspectiva sociocultural durante el análisis crítico de estas expresiones estéticas es necesario reconocer las relaciones de poder/dominación que actúan sobre el sujeto y el grupo indexical. Este hallazgo no debe reducirse a un componente estructural, sino que debe indagarse sobre la función que cumple esta relación en el constructo social, el rol de los actores, las estructuras sociales que los contienen, incluyendo identidad e ideología. Al aproximarse a la realidad social de los márgenes, es necesario comprender que, a pesar de coexistir en lo global, no tienen un carácter homogéneo o clasificable.

Conocer las subestructuras permite descubrir los intersticios de afinidad que permitan articularlas con otras estructuras (cognitivas, sociales, culturales) y asegurar su movilidad con otros grupos. En esta etapa, y con la intención de ampliar la comprensión de las funciones en un determinado contexto -local, el análisis requiere la integración de disciplinas de análisis transversal para reformular las redes semánticas que construyen los discursos.

Con base en los diversos orígenes y la dinámica de exclusión ejercida sobre de los individuos y grupos que generan expresiones visuales al margen del campo del arte, esta aproximación metodológica propone articular aportes provenientes de la psicología y antropología con la intención de abordar las relaciones de poder, legitimación, ideología y control que puedan manifestarse en estas expresiones no condicionadas por formalismos en las que por la acción de la pulsión creadora se facilita la emergencia de lo inconsciente -personal y colectivo-.



En este momento es necesario reagrupar los tropos de análisis en función del valor para el individuo en sí y en sus dinámicas de interacción e intercambio en las condiciones en las que se generó la expresión visual. -taller voluntario, programa ocupacional, sesión terapéutica, intervención social, entre otros-.

El abordaje desde el campo psicológico se origina en los hallazgos de las etapas previas de análisis formal y crítico, y busca indagar sobre los deseos o defensas que se encuentren proyectadas, no solo en los planos de forma y contenido, sino también en lo dicho sobre la expresión observada. El primer acercamiento se sostiene en un diálogo con el autor para reflexionar sobre su producción y lo que significa para él, la obra y la experiencia, tomando especialmente atención a las posiciones y omisiones de los elementos de mayor jerarquía icónica.

Es necesario evaluar todas las carencias u omisiones que puedan detectarse en la composición visual o durante el momento de diálogo y contextualizarlas, puesto que el deseo actúa como un marcador sobre lo inquietante, lo que resulta difícil de comunicar. La decisión de excluir u obviar elementos repercute en la lógica del significante y permite desenhebrar las redes de control que regulan al sujeto o su espacio social. Esta carencia/deseo puede ser considerada como intersticio de articulación puesto que en un espacio de representación política se puede subvertir.

Al complementar el abordaje de expresiones realizadas al margen institucional con una sistematización del imaginario social, sus relaciones y representaciones intersubjetivas, así como de los regímenes de producción de sentido de los sujetos y grupos desde las que se originan; se conforma un *condensador semiótico* (Lotman, 2002) que provoca la expansión de las cadenas significantes, permitiendo establecer intersticios de articulación discursiva entre el sujeto y los espectadores; así como entre el campo del arte y la sociedad.

Capítulo IV: Aproximación a la curaduría de expresiones *outsider*

4.1. Consideraciones para articular una exhibición

4.1.1. La mirada

La vertiginosa llegada del siglo XXI conlleva un momento de luchas hegemónicas, en las que el campo del arte no ha permanecido impertérrito, recomponiendo sus redes de forma constante. Las funciones de sus agentes se confunden como en cualquier proceso de optimización de recursos del sistema productivo. En el caso de los curadores, más allá de sus nuevas funciones técnicas, han adquirido el perfil de administradores de los espacios de circulación, visibilidad y legitimación.

Sin embargo, constituirse como un catalizador implica una responsabilidad ética y política con relación a su mirada. En términos visuales el punto de vista es el lugar desde donde se observa, un punto de fijación necesario para situar la imagen en perspectiva. Entonces se consideran varias cuestiones que interpelan no solo a la manera en la que los curadores se acercan a lo observado desde un lugar de legitimación, sino también al modo en el que construyen la mirada de los espectadores a través de sus discursos puesto que de esto depende el nuevo uso social que se le otorgue a un bien simbólico. Pacheco (2001) resalta que:

El acto del mirar que es un acto de interpretación, una construcción sobre una falta o un vacío. La mirada es el suplemento básico de sentido que activa toda acción expositiva. El mirar del curador y el mirar del público (...) El mirar está mediatizado por pantallas culturales. Nuestra mirada está programada, como sujetos podemos ver sólo ciertas cosas. Nuestra mirada produce sentido mediante el reconocimiento y la identificación (...) la acción de hacer algo público (...) Una exposición va siempre dirigida a una segunda persona. Mieke Bal sintetiza una exposición como el acto de decir ¡Miren esto! Todos los recursos y todas las decisiones desplegadas por un curador en el proceso de una exposición tienen un destinatario asignado, no como parte de una variante de éxito o de encuentro azaroso, sino como una invariante de destino. (p. 8)

En el caso de grupos vulnerables o invisibilizados que operan al margen- no solo del campo del arte sino en ocasiones hasta del campo social- se vuelve urgente reflexionar sobre la forma de acercarse y mirar al otro y sobre la manera con la que éticamente debe tamizarse lo público y lo privado, puesto que su visibilización puede reforzar la exotización del grupo o el escrutinio social sin que exista la intención de reflexión sobre lo observado. El curador, debe interpelar a las imágenes para que definan cómo quieren ser vistas con todo lo que contienen, incluso a sus autores, porque muy a pesar de Barthes (1993) el autor no ha muerto, sino que se ha diluido y su esencia de sujeto persiste en su discurso.



Mirar lo *outsider* implica plantear estrategias para abordar las diferencias, las desigualdades y la desconexión de estos grupos en busca de lo que, en concordancia a la interculturalidad propuesta por García Canclini (2007), contribuya a repensar su significación en la vida social.

Bajo concepciones multiculturales se admite la diversidad de culturas, subrayando su diferencia y proponiendo políticas relativistas de respeto, que a veces refuerzan la segregación. En cambio, interculturalidad remite a la confrontación y el entrelazamiento, a lo que sucede cuando los grupos entran en relaciones e intercambios. Ambos términos implican dos modos de producción de lo social: multiculturalidad supone aceptación de lo heterogéneo; interculturalidad implica que los diferentes son lo que son en relaciones de negociación, conflicto y préstamos recíprocos. (p.3)

Por tanto, urge analizar las diferencias con el otro, sin ánimo de verificación o buscando diferendos, sino con la vulnerabilidad de saber que este otro “es el que nos rompe, el que quiebra nuestras expectativas, nuestras normas, nuestras imágenes del mundo y de nosotros mismos” (Mèlich, 2014, p. 324); pensando que por medio de este otro el curador también se reconoce en las afinidades y adquiere un compromiso ético con la falta que le muestra a través de una imagen que refleja sus deseos. No obstante, en consonancia con Mitchell (1996)

Es crucial no confundir el deseo de la imagen con los deseos del artista, el espectador, o incluso el de las figuras en la imagen. Lo que quieren las imágenes no es lo mismo que el mensaje que comunican o el efecto que producen; ni siquiera es lo mismo que dicen querer. Como las personas, las imágenes no saben lo que quieren; tienen que ser ayudadas a recordarlo a través del diálogo con otros. (p.21)

Al reconocer las diferencias, la mirada se conduce a la desigualdad, hacia aquello que ubicó a estos sujetos al margen y al curador en una posición de poder para su legitimación en el campo arte. En este momento, al descubrir que el productor *outsider* no busca ser legitimado en un campo que le era indiferente, la tensión del poder se diluye permitiendo acercarse críticamente para desmontar las estrategias de dominación que los han permeado en la construcción de significantes y conformación de estereotipos, activados en función de las necesidades de los grupos dominantes. De acuerdo a Citro, Aschieri y Mennelli (2011) sostienen que:

Los estereotipos del discurso colonial son fundamentalmente ambivalentes y contradictorios, y por eso plausibles de ser entendidos en términos de fetichismo: generadores de identificación y alienación, deseo y miedo, narcisismo y agresividad. A partir de la influencia foucaultiana, Bhabha destaca los efectos políticos que estos estereotipos han tenido en los aparatos o dispositivos de poder colonial, instaurando relaciones de conocimiento y poder. (p. 117)

Para desentramar estas redes de dominación el curador debe mirar más allá de estos estereotipos que remarcan los márgenes y proponer procesos de hibridación que, al acercarlos, subviertan la normatividad o contribuyan a la devolución de la identidad arrebatada para su

coexistencia en multiplicidad relacional. Con respecto a esta facultad Badani, Hernandez, Kozak y Arantes (2017) sostienen que:

La capacidad del arte para funcionar en la arena y en medio de la crítica, la protesta y, sobre todo, la acción. Dentro de esta perspectiva, el giro social en el arte contemporáneo y en las artes electrónicas (“social turn”), o para algunos, el giro educacional (“educational turn”), habla acerca de la comprensión del arte como proceso creador y práctica creativa y como tal potente, en sí misma, en la construcción de nuevas relaciones, saberes y ecologías humanas y sociales. Combinar arte y tecnología con la acción social, entre artistas y no artistas, a partir de prácticas colaborativas, intersubjetivas, relacionales y colectivas, significa, en este sentido, la comprensión de estas producciones como formas actuantes, activas en el proceso de conocimiento y modificación de la realidad viviente. (p.2)

Por esta razón, mirar hacia los márgenes es una invitación a reflexionar sobre lo local y lo global, la hibridación y las traducciones interculturales vinculadas a la desterritorialización; es observar lo local como un marcador de origen del que se puede partir hacia lo otro y regresar sin dificultad. Garantizar esta movilidad requiere permutar de los panópticos de legitimación y control a los espacios de diálogo y colaboración; con la intención de configurar redes interculturales desde las cuales se construyen significados en conjunto para interrumpir las narrativas de poder, y así buscar los espacios de escisión y fuga que les permitan resistir a la homogeneización, incluso dentro del campo del arte.

4.1.2. Los espacios otros

En el arte contemporáneo ya no es suficiente acercarse a contemplar la belleza de una obra e intentar decodificar su significado; con los cambios en la función de la imagen, una exhibición es un reactor de momentos en el que se combinan ilimitadamente recursos visuales y técnicos para generar experiencias y convertir cada obra en un dispositivo que se activa por –y con– el espectador. Aquí es donde el rol del curador se torna imprescindible; al convertirse en un intérprete que debe traducir y concatenar los discursos de los márgenes con la realidad del espectador, con la intención de establecer puentes que permitan construir una red de circulación para el encuentro de sus imaginarios.

Pacheco (2001) señala que la museografía convencional es deficiente en el establecimiento de puentes de lectura e interpretación; lo que dificulta la experiencia del espectador y evita el impacto en el imaginario social. Cada interacción constituye un carburante de un dispositivo, cuya detención implica que el arte simplemente no suceda. Es por esto que el modelo de exposición temporal e itinerante y la figura del curador como productor de infraestructura, constituyen estrategias para desplazar al museo a la periferia con la intención de



multiplicar significados e interpretaciones que potencien sus posibilidades de recorrido. En concordancia con Benjamin (2003), en la dinámica de estos carburantes se difumina la distinción entre autor y público convirtiéndose en:

Una distinción funcional que se reparte en cada caso de una manera u otra. El lector está en todo momento listo para convertirse en alguien que escribe. El haberse vuelto experto, para bien o para mal, en un proceso de trabajo extremadamente especializado —aunque no lo fuera más que en una operación menor— le ha valido una entrada a la autoría. (p. 76)

Pensar en esta movilidad convierte al curador en un productor de espacios de imaginarios sin límites geográficos; en los que a su vez actúa como un agente de inmigración que otorga credenciales para permitir tránsitos entre el campo del arte y la multitud, con la intención de deslocalizar y relocalizar a sus visitantes de forma permanente. Acercar la función del curador y sus reflexiones teóricas dentro de este tránsito migratorio desde y hacia los márgenes, obliga a considerar la necesidad de conformar una red de tráfico de discursos que opere bilateralmente entre el mundo del arte y sus márgenes.

Para Augé (1992) si los *lugares* son identitarios, relacionales e históricos, los *no-lugares* se convierten en espacios aparentemente negativos, deshumanizadores, anónimos; sin embargo, dentro de los no-lugares todos son turistas, y con ello una oportunidad para encontrarse con el otro lejano.

El lugar y el no lugar son más bien polaridades falsas: el primero no queda nunca completamente borrado y el segundo no se cumple nunca totalmente: son palimpsestos donde se reinscribe sin cesar el juego intrincado de la identidad y de la relación. Pero los no lugares son la medida de la época, medida cuantificable y que se podría tomar adicionando, después de hacer algunas conversiones entre superficie, volumen y distancia, las vías aéreas, ferroviarias, las autopistas y los habitáculos móviles llamados “medios de transporte” (aviones, trenes, automóviles), los aeropuertos y las estaciones ferroviarias, las estaciones aeroespaciales, las grandes cadenas hoteleras, los parques de recreo, los supermercados, la madeja que movilizan el espacio extraterrestre a los fines de una comunicación tan extraña que a menudo no pone en contacto al individuo más que con otra imagen de sí mismo. (p. 84-85)

Los no-lugares permiten percibir la experiencia como algo temporal que debe ser aprovechado al máximo y en los que desde el anonimato es posible liberarse de la mirada panóptica de los sistemas de control. Durante este momento, espectadores y creadores dejan de ser otro, para fundirse y estar presentes en una nueva realidad virtual e inmersiva.

Para Bishop (2008) una instalación facilita la inmersión física de los espectadores en un mundo contiguo al *mundo real*, presupone un espectador en el máximo contacto con sus sentidos, listo para experimentar la obra desde una nueva perspectiva y activar su actitud crítica. Desarrollar una instalación en centros comerciales y plazas públicas que alterne en museos y

galerías, es una estrategia que pone en fricción a los actantes con los contextos y establece sus propios términos de interacción. De acuerdo a la autora:

Las instalaciones presuponen un espectador corporeizado con los sentidos del tacto, olfato y oído tan desarrollados como el de la vista. Esta insistencia en la presencia literal del espectador podría decirse que es la característica clave de las instalaciones (...) en los diferentes intentos de definición de las instalaciones, una de las cuales es que “el espectador está considerado en cierta manera como parte integral de la conclusión de la obra”. La cuestión es, pues, que las instalaciones presuponen un sujeto observador que se adentra físicamente en la obra para experimentarla, y que es posible clasificar las instalaciones según el tipo de experiencia que estructuran al espectador. (p. 46)

Una instalación facilita la exploración de las obras, permitiendo que los espectadores se conecten durante la experiencia. De forma paralela se convierte en una interfaz de interacción que genera un contexto familiar en el que los cuerpos se dejan atravesar por lo observado, y se transforma entonces en un dispositivo que, de acuerdo García Fanlo con relación a Foucault (1967), modifique esta subjetividad, constituya una red entre los *otros* -que se encuentran en ella-. Al superar las relaciones de saber/poder existentes entre ellos, producen resultados diferentes al reconfigurarse de forma permanente.

Una multitud homologada para la que cada vez es más difícil comunicarse, necesita experiencias que faciliten reconstituir sus conexiones, descubriéndose como un fragmento que se complementa en el otro para coexistir en una nueva realidad construida desde lo colectivo; es descubrir el símbolo al que se refiere Gadamer (1991) para identificar el intersticio que da la posibilidad de reconocer al otro, revelarse y caer en un juego con la obra mientras se siente cómo absorbe, a la vez que se colma, considerando que:

El símbolo, la experiencia de lo simbólico, quiere decir que este individual, este particular, se representa como un fragmento de Ser que promete complementar en un todo íntegro al que se corresponda con él; o, también, quiere decir que existe el otro fragmento, siempre buscado, que complementará en un todo nuestro propio fragmento vital (...) la experiencia de lo bello y, en particular, de lo bello en el arte, es la evocación de un orden íntegro posible, dondequiera que éste se encuentre. (Gadamer, 1991, pp. 39-40)

Una exhibición bajo la metáfora de un proceso de búsqueda y migración nómada entre no-lugares; evoca un viaje que de acuerdo a Zuzulich (2016), supone un choque de imaginarios y constituye una acción transformadora de la teoría estética centrada en los objetos y en los espacios institucionales en los que son arte. Al permanecer de viaje se genera una constante sensación de extrañeza entre los espectadores quienes en algún momento se reconocen como el otro de alguien más y al hacerlo pueden re-contemplarse a través de ellos, construyendo sentidos pero que a la vez producen respuestas.



Esa experiencia del viaje, con el cuerpo que pretende la captura de una totalidad de estímulos y experiencias imposibles de traducir en su plenitud, se desplaza más hacia la traducción de esa fuerza experiencial que hacia el apresamiento de cada detalle. Entonces, el partir hacia otro sitio y experimentarlo como otro abre una escisión, divide la experiencia en esa dualidad signada por el intento de registro de cada instante que la compone y su imposibilidad. (Zuzulich, 2016, p. 21)

Una instalación de expresiones que, aunque producidas con la distancia de la alteridad, que transite bilateralmente desde el espacio público y los no-lugares de la multitud hacia el institucional; ofrece la posibilidad de que durante el tiempo que dure esta experiencia, las obras de los otros salgan de su exclusión y se encuentren con aquellos que las ignoran para que puedan cuestionarse, descubrirse y reconocerse. Una heterotopía (Foucault, 1967) que nos permite interrumpir el frenesí de la vida cotidiana para detenernos a mirar lo inmanente de ese otro que ignoramos y lo paradójico que resulta sostener exclusiones basadas en la estigmatización de lo diferente en una sociedad abatida por la deshumanizante normalización de la era del consumo.

4.1.3. Aproximación a la multitud

El surgimiento de las vanguardias constituye un hito decisivo que desencadenó una vorágine de transformaciones en el campo del arte; pero estos cambios también constituyen los cimientos de la barrera que lo contiene al margen de la multitud. Conforme lo explicara Ortega y Gasset (1925) el arte nuevo tiende a dotar sus obras de una estética distante y deshumanizada, desconectada de la existencia cotidiana. Esta condición, enajenada por la industria cultural, es resistida por medio de artistas que, adquiriendo un profundo compromiso ético y político, han contribuido a la conformación de lo que Suárez (2018) denomina *estéticas de la multitud*, cuyas obras constituyen:

Máquinas simbólicas que relacionan, en unidad de acto, lo estético, lo ético y lo político, porque recrean desde la especificidad artística las aspiraciones y proyecciones de la comunidad; nos remiten a las luchas contra las distintas injusticias sociales, exclusiones de género, discriminaciones étnicas, la depredación del medio ambiente, entre otras. Estas máquinas simbólicas son parte fundamental de la memoria de la resistencia, esgrimida por una nueva comunidad global en ciernes, que se configura tanto en sus luchas sociales como en los territorios estéticos. (p.32)

No obstante, los espacios de exhibición también pueden operar como las referidas máquinas estéticas para que, acercándose a los márgenes e integrando a la multitud permitan, al igual que las obras analizadas por Suárez (2018), “conocer la verdad del mundo y la vida con la exactitud que nos permite el lenguaje simbólico” (p.39) como medio de identificación y conexión que contribuya a resistir a las aplanadoras normativas de la industria cultural que insiste en sostener diferencias para garantizar el valor de sus productos. De acuerdo a Filipovic (2005):

En un momento en que el arte continúa siendo uno de los pocos modos de resistencia crítica ante la hegemonía de las transformaciones globales y en el que el compromiso y la experimentación de muchos artistas resulta todavía una fuente de increíbles promesas para el futuro, es cuando con mayor urgencia las formas de exhibición necesitan convertirse en medios inteligentes, sensibles y adecuados para hacer público el arte. Insistir aquí en los modos en que algunas de las políticas de exhibición son inherentes a su forma no supone, sin embargo, promover un culto al curador o la fusión de su papel con el del artista. Tampoco busca sugerir que los curadores, las instituciones o sus espacios de exhibición generan los significados de la producción artística contemporánea. Las obras de arte, por más que en buena medida sean elementos de construcción del sentido de una exhibición y, dialécticamente, se vean sujetas a los modos en que se las exhibe, también pueden articular posiciones estéticas e intelectuales y definir modos de experiencia que ofrezcan resistencia a los marcos temáticos o estructurales en que se las pone. (p.338)

En el espacio expositivo, esta resistencia se orienta a las distinciones sostenidas por el campo del arte sobre aquellas producciones estéticas generadas al margen e incluso con la multitud; a quien observa como una masa ingenua que debe ser adiestrada para la comprensión de sus exhibiciones y no como un potencial aliado para la construcción o activación de máquinas estéticas que se amplíen como un rizoma para expandir su campo de transformación.

De acuerdo a Desvallées y Mairesse (2010) “La educación, en un contexto específicamente museal, está unida a la movilización de los saberes surgidos del museo, con miras al progreso y al florecimiento de los individuos” (p. 32) esta actividad es ejecutada por los mediadores y las cédulas museográficas. Sin embargo, dicha concepción genera apatía en los espectadores, quienes ante la constante necesidad de tener que recibir explicaciones sobre lo que observan y al no poder obtener una experiencia estética, continúan su recorrido como cualquier viajero de paso que observa con extrañeza lo que sucede a su alrededor. En concordancia con Rancière (2010)

El poder común a los espectadores no reside en su calidad de miembros de un cuerpo colectivo o en alguna forma específica de interactividad. Es el poder que tiene cada uno o cada una de traducir a su manera lo que él o ella percibe, de ligarlo a la aventura intelectual singular que los hace semejantes a cualquier otro en la medida en que dicha aventura no se parece a ninguna otra. (p.23)

En un contexto globalizado en el que las funciones de los museos se confunden entre “espacio híbrido, entre feria de atracciones, fórum cultural, grandes almacenes y parque temático” (Guasch, 2008, p. 15) la multitud emerge a través de sujetos singulares que actúan desde lo colectivo, que miran más allá de sus identidades individuales en busca de puntos de encuentro que les permitan resistir. Esta multitud, tradicionalmente ignorada por el campo del arte, ya ha perdido el interés por él; sin embargo, es por medio de ella y de su conexión con el otro, lo que realmente puede transformar un espacio en una instalación de resistencia desde la que se derrumben construcciones ideológicas que sostienen modelos de exclusión. Sobre la multitud



como sujeto político para vencer las desigualdades desde la cooperación y la singularidad Hardt & Negri (2004) señalan que:

El ciclo global de luchas adopta la forma de una red distribuida. Cada lucha local funciona como un nodo que comunica con todos los demás nodos sin que exista un centro de inteligencia. Cada lucha sigue siendo singular y está vinculada a sus condiciones locales, pero al mismo tiempo está inmersa en la red común. Esta forma de organización es el ejemplo político más plenamente realizado de que disponemos del concepto de multitud. La extensión global de lo común no niega la singularidad de cada uno de los participantes en la red. El nuevo ciclo global de luchas organiza a la multitud y la moviliza. (p. 254)

Para conseguir que una exhibición active a la multitud, es necesario frecuentar los espacios en los que se conforma y los no-lugares en los que sus miembros se encuentran, realmente ser parte de esa hibridación con lo singular. No basta con pensar reproducciones exteriores del cubo blanco usadas en las bienales o insertar las obras en espacios que no guardan relación con lo que contienen. De acuerdo a Filipovic (2005) debe surgir:

Una sensibilidad acerca del modo en que la coincidencia de las obras de arte y otras condiciones (temporales, geográficas, históricas, discursivas e institucionales) sitúan un proyecto y de qué manera esa “situación” puede ser utilizada para articular un proyecto que sea respetuoso con las obras y capaz de interpelar a los espectadores. Esto demanda una disposición por parte de curadores e instituciones a pensar de manera más compleja las relaciones entre los lugares, las obras de arte, los públicos y las propuestas teóricas de una exhibición (una perspectiva que tal vez requiera dedicar más tiempo a la investigación y preparación de cada muestra, como así también de una mayor colaboración entre artistas, curadores e instituciones, pero también de la valentía necesaria para arriesgarse a un resultado tal vez más vulnerable y vacilante que el que se lograría a partir de un formato legitimado). En última instancia, nada de todo esto garantizará por sí solo muestras memorables, pero pensar con detenimiento la forma de una exhibición habrá de permitir el desarrollo de relaciones más complejas entre las obras de arte y sus marcos de presentación, como así también proyectos y espectadores más conscientes de las ataduras ideológicas de las estructuras y estrategias ante las que se encuentran en su vida cotidiana. (p.343)

Para atraer a la multitud, debe superarse el modelo de exhibición tradicional. Es necesario concebir *máquinas estéticas* que en constante movimiento operen con una comunidad de espectadores que, al descubrir afinidades en los discursos del otro que estaba al margen, la activen y construyan significados en conjunto. El verdadero visitante de la instalación no es más un individuo aislado, ensimismado en su experiencia, sino que conforma un colectivo de actantes que se adhiere a una red de resistencia común al empezar a reconocerse entre otros.

4.2. Metodología propuesta para proyectar una exhibición de arte *outsider*: construcción de discursos y articulación discursiva

En esta propuesta metodológica para la gestión curatorial de expresiones estéticas generadas al margen del campo del arte se articulan las consideraciones previas a la etapa de conceptualización y construcción de narrativas. De igual manera, se identifican estrategias



relacionadas a la producción del espacio de experiencia, en función de las condiciones de creación desde la alteridad y a la multitud como espectador. El objetivo consiste en generar redes que sostengan puentes de conexión entre sí y con el campo del arte.

Para sostener un diálogo con las expresiones estéticas generadas al margen del campo del arte, el curador asume una función de traductor y productor de infraestructura. Planteando exhibiciones que operen como un dispositivo que se activa con interacción de los usuarios. Considerando las implicancias de este tipo de acciones, es importante que de forma preliminar desarrolle un boceto que exponga con claridad: la configuración material y técnica, la expectativa sobre la manera de obrar del espacio y la perspectiva social en la que se encauza, la misma que debe sostenerse en las relaciones intersubjetivas que establece con los autores y sus aspiraciones enunciativas y simbólicas.

Luego de socializar el boceto con las partes interesadas, tomando como sustrato los resultados del análisis de las expresiones visuales que van a conformar la exhibición, se esquematizan los discursos e intersticios identificados con la intención de proyectar una temática de articulación. En este momento es necesario interpelar la responsabilidad ética y política de la mirada del curador, puesto que la información que tiene a disposición es propiedad de un grupo vulnerable para el que una exhibición puede representar transformaciones profundas.

El curador debe reconocer que, en algunos casos, los intersticios hacia los que se dirigirá la mirada de los espectadores contienen carencias y deseos de individuos o grupos que se encontraban excluidos e invisibilizados. Por esta razón, la interfaz que se prepare debe promover su inclusión y reconocimiento; es importante que durante este proceso la construcción del discurso curatorial se catalice desde espacios de colaboración y diálogo para demarcar adecuadamente la forma de abordar lo público y lo privado.

El discurso curatorial debe plantearse como una proposición que impulse y articule los relatos contenidos en la exhibición y contribuya a orientar la mirada del espectador hacia el intersticio de conexión por medio del cual va a conectarse con el otro. Con la intención de superar actitudes de exotización o escrutinio, para procurar la confrontación, reconocimiento y entrelazamiento sobre lo observado, de modo que se promuevan operaciones de intercambio.

Estas redes semánticas que atraviesan la exhibición deben promover el reconocimiento de las diferencias con el otro, lejos de sus posiciones en la esfera social, sin ánimo de verificación o la búsqueda de diferendos. La posición debe contemplar la vulnerabilidad e incertidumbre que



implica saber que, a partir del encuentro con este otro, sucede una transformación y se adquiere un compromiso ético con la falta que se exhibe en una imagen que refleja sus deseos.

Es necesario orientar la mirada hacia la desigualdad, reconocer aquello que ubicó a estos sujetos al margen, desmontar las estrategias de dominación que los han atravesado sosteniendo estereotipos a su alrededor. De esta forma, al proyectarse con lo que observa, el espectador deslocalizado, descubre nuevos intersticios de conexión y sostiene este proceso de coexistencia en multiplicidad relacional que modifica su realidad.

Estos intersticios y cadenas de significantes, tienen que buscar expandirse por medio de la interconexión constante, y conformar la atmósfera necesaria para que la exhibición se convierta en una máquina de experiencias estéticas que promueva la reflexión sobre lo local y lo global, la hibridación y las traducciones interculturales características de la desterritorialización.

Con el objetivo de carburar estas máquinas estéticas (Suárez, 2018) la producción del espacio debe superar los formatos tradicionales de contemplación y considerar la necesidad de permanecer en movimiento para operar con una comunidad diversa de espectadores que, al descubrir afinidades en los discursos del otro que estaba al margen, la activen y expandan la cadena de significantes, conexiones y experiencias. Un modelo de exposición temporal e itinerante, desplaza al museo hacia la periferia con la intención de ampliar su espectro de acción potenciando experiencias que permitan que el dispositivo se mantenga en constante movimiento y expansión.

Para atraer a la multitud y subvertir el modelo de exhibición exótica de la alteridad, es importante considerar la importancia que adquiere el lugar en el que va a plantearse la exhibición. La selección de los hitos de emplazamiento debe analizarse en conjunto con las partes interesadas en función de las redes semánticas que construyeron el discurso curatorial. La intención es obtener un espacio virtual contiguo al *mundo real* que permita a los espectadores escuchar la voz de los autores e interpelar junto con ellos a estos contextos en un espacio neutro y sin interferencias.

La estrategia entonces consiste en componer una *heterotopía* (Foucault, 1967) que represente un oasis en el frenesí de la vida cotidiana, en el que la multitud pueda dialogar con ese otro que ignoraba, pero con el que descubre que es posible establecer una conexión y conformar una coalición de resistencia desde la que se derrumben construcciones ideológicas que sostienen modelos de exclusión.



Para la trazabilidad de este tránsito pueden considerarse acciones simbólicas complementarias que contribuyan a conectar el dispositivo con el contexto y a su vez, permitan cartografiar su circulación. Su propósito sería que en un proceso posterior se refuerce la idea entre espectadores y autores, de estar integrando una experiencia colectiva que puede continuar expandiéndose a medida en la que unos y otros se empiecen a mirar y conformen una nueva realidad, construida desde lo colectivo, en la que existe la oportunidad de descubrirse como un fragmento que se complementa en el otro.

Se debe lograr un dispositivo en tránsito permanente que genere curiosidad y no extrañeza entre los espectadores, que seduzca al habitante de un no-lugar, quien al ingresar se reconoce como el otro de alguien más y al hacerlo se re-contempla a través de él, construyendo sentidos pero a su vez produciendo respuestas. Por esta razón es necesario considerar que el recorrido al interior del dispositivo debe facilitar la exploración de las obras y permitir que los espectadores se conecten durante la experiencia y se sientan parte de ella lejos de las relaciones de saber/poder que existan.

Pensar en un dispositivo que transite entre espacios institucionales y no-lugares permite que desde el campo del arte o la multitud, la experiencia sea percibida como algo temporal que debe ser aprovechado al máximo y se constituya en una zona franca lejos de la mirada panóptica de los sistemas de control. De igual manera, esta condición nómada permite no solo que los otros emerjan del margen, sino que tengan más oportunidades para poder descubrirse y reconocerse.

La migración, las garantías de movilidad, el tráfico y el entrelazamiento de redes como metáfora contribuyen a plantear que el dispositivo de exhibición opere como un espacio de encuentro de imaginarios más allá de las restricciones y paradigmas que individuos, grupos o espectadores sostenían antes de este singular momento de coincidencia.

Conclusiones y recomendaciones

Dentro del problema de estudio se plantea la necesidad de aproximarse a las expresiones estéticas *outsiders*, para articular sus discursos con el mundo del arte, cuestionando si esta integración puede convertirse en un punto de interacción dialógico entre el mundo del arte y la otredad. De igual manera se evidencia la distancia que sostiene el campo del arte ante cualquier acción que se genere en sus márgenes y las estrategias para sostener esta hegemonía por medio de sistemas de educación y legitimación que han alejado aún más las fronteras de los públicos quienes con apatía ignoran sus ininteligibles producciones, situación que se evidencia en los indicadores de gestión cultural del país.

Adicionalmente se expone la actitud colonizadora sostenida desde el campo del arte ante la alteridad y los públicos, condicionando su inclusión por medio de procesos de adoctrinamiento estético; en los que iniciativas como el arteterapia se derivan a campos de otras disciplinas desechando cualquier intento de aproximación al otro. Por medio de una aproximación teórica se ha intentado profundizar en el análisis de los contextos de creación y los procesos creativos de los grupos ajenos al rigor académico, proponiendo una metodología que permita la identificación y análisis de elementos estéticos que puedan hallarse en el territorio de las prácticas *outsiders* y su respectiva exhibición.

Comprender lo *outsider* implica delimitar aquello que sí se encuentra contenido en el margen. Entre los hallazgos se evidencia que al convertirse en una institución endógena, las obras y discursos generados al interior del campo del arte se agotan al no contar con interacciones que les permitan reconfigurarse y, por tanto, alejan a la multitud y con ello su potencial político de transformación. De igual manera, la percepción sobre lo *outsider*, debe reconfigurarse y superar la relación intrínseca con lo terapéutico para comprenderlo en su sentido amplio como un modo de hacer, considerando otro tipo de prácticas emergentes y grupos que también se expresan al margen del campo del arte.

Es importante considerar que al superar la época de las definiciones, lo marginal se convierte en una construcción más forjada desde lo institucional para auto-determinarse. Esto genera que los límites se recompongan de forma permanente en función de las demandas de un mercado feroz y deshumanizado. Por ello, este estudio aspira a que las aproximaciones metodológicas propuestas en los numerales 3.2 y 4.2, cuyos esquemas se incluyen como Anexo 1, representen estrategias de cooperación que permitan derribar las barreras entre la institución y los otros. Su efecto no estaría solamente enfocado en visibilizar lo diluido en lo multitudinario, sino



que también en el sentido de que el campo del arte se desborde hacia la multitud, para así buscar conjuntamente soluciones que subviertan las distopías sociales de la contemporaneidad.

A pesar de estar inmerso en un contexto global, revolucionado de forma permanente por crisis políticas y económicas que se funden en una vorágine de imágenes y desarrollo tecnológico, el campo del arte continúa sosteniendo distancias con la sociedad. La reproductibilidad técnica o la llegada de la imagen fílmica no lograron democratizar las prácticas artísticas sino que únicamente han contribuido a diferenciar nichos de mercado y así empezar un juego de plusvalías alrededor de construcciones teóricas sobre el trabajo manual e intelectual de los artistas, regulado por una institución con agentes que forman redes mucho más amplias pero que solo se degluten entre sí.

Para conformar el planteamiento metodológico enfocado hacia el análisis y la articulación discursiva de las expresiones visuales generadas al margen, se integran herramientas formales, interpretativas y transversales. Estas, por medio de la interacción disciplinar, gestionan aportes que permiten aproximarse a producciones en las que los métodos formales que al reducirlas a operaciones retóricas de una estructura verbal, resultan insuficientes. Con relación a la interpretación, considerando la diversidad de problemáticas que suceden al margen del campo del arte, se sostiene la pertinencia de complementar el análisis crítico de los discursos con análisis transversales que permitan develar las funciones de los signos en los contextos e identificar intersticios que puedan contribuir a articular su exhibición. Para el abordaje de la exhibición se plantean consideraciones que permitan al curador planificar en colectivo exhibiciones que se conviertan en máquinas estéticas de sensibilización ante la alteridad y de activación de la multitud

Las aproximaciones teóricas y metodológicas propuestas en este estudio para el análisis y articulación de expresiones visuales generadas al margen del campo arte, pretenden generar un sustrato que contribuya al acercamiento con los otros, no mediante intervenciones con una mirada panóptica que pretendan contenerlas, normarlas y mercantilizarlas; sino para que mediante la identificación, conexión y el intercambio simbólico de discursos, la mayor cantidad de agentes de las redes del campo del arte se reconozcan en la multitud, y ambos imaginarios puedan encontrarse y reconocer su poder de transformación y resistencia.

Considerando los límites naturales de toda investigación, realizar una propuesta teórico-metodológica para aproximarse al análisis y la gestión curatorial de las producciones estéticas de grupos tan vulnerables como invisibilizados, constituye el sustrato de futuras investigaciones para



que en el mundo del arte se potencie el diálogo con nuevos lenguajes estéticos o se profundice en la magnitud con la que aproximarse a realidades disímiles puede re-significar nuestro contexto. Por esta razón se recomienda:

- Fortalecer los espacios para la divulgación de los modelos de interacción disciplinar y las prácticas integradoras entre la sociedad y la academia aplicados en los programas de investigación y vinculación a la comunidad de la Universidad de Cuenca con otras Instituciones de formación académica.
- Poner en conocimiento de la comunidad artística y científica la aproximación teórica y metodológica resultado de esta investigación con la intención de conformar equipos interdisciplinarios para el desarrollo de formatos u otros instrumentos técnicos que faciliten el análisis de las expresiones generadas al margen del campo del arte; integrando las herramientas formales, interpretativas y transversales consideradas en la metodología propuesta.
- Promover espacios de debate y reflexión sobre las construcciones sostenidas alrededor de las prácticas *outsider* y los abordajes realizados desde el campo del arte en el contexto contemporáneo.

De igual manera, esta investigación procura generar un punto de reflexión académica sobre la urgencia de cuestionar lo vocacional y lo profesional en los procesos de formación artística. En correspondencia, por medio de estos agentes, se insiste en que la Institución realmente pueda vincularse a la sociedad en espacios que promuevan la sensibilización y politización de los públicos, de-construyendo los sistemas de tecnificación propios de la sociedad de consumo; y que incluso puedan ser considerados ejes vertebradores de políticas públicas que susciten espacios de expresión estética dentro de un sistema cultural cercano a los ciudadanos.

El campo del arte no puede permanecer estéril y volcado sobre sí, es necesario que retome su compromiso ético y político, que se funda con la multitud buscando permearse desde y hacia los otros; situados y comprometidos en generar espacios de reflexión en el que todos puedan estar. Es urgente subvertir la lógica normativa de la sociedad de consumo y crear espacios para dialogar por medio de dispositivos que permitan construir significados en conjunto. La visibilización de los márgenes representa el ultimátum que quizás necesitan los sistemas hegemónicos culturales. No importa que se conformen coaliciones de resistencia o se programen invasiones definitivas, la subversión es inminente.



BIBLIOGRAFÍA

- Abraham, M., & Janiszewski, L. (1992). *Grafismo Funcional*. Barcelona: Ediciones CEAC.
- Adorno, T. (1971). *Teoría Estética*. Madrid: Taurus.
- Adorno, T., & Horkheimer, M. (1988). *Dialéctica del iluminismo*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Almela, R. (2006). *Outsider... deconstruyendo el arte desde fuera*. Criticarte: Revista de crítica de arte. Recuperado de: http://www.criticarte.com/Page/file/art2006/outsider_decons_06FS.html?=&outsider_decons06.html
- Altshuler, B. (2008). *Salon to Biennial - Exhibitions that Made Art History, Volume 1: 1863-1959*. Londres: Phaidon.
- Amador-Bech, J. (2012). *La interpretación de la obra de arte desde la perspectiva de la Hermenéutica Filosófica de Hans-Georg Gadamer*. Investigación Universitaria Multidisciplinaria. Año 11, 42-50
- Andrade, X. (2017). *El Método Lombardi: Conceptualismo, Dibujo y el Oficio de la Antropología Visual*. Ecuador Debate, 99: 19-41.
- Anzorema, H. (2003). *De los pensadores aficionados-artistas a los pensadores serios-semiólogos*. Huellas No. 3, 173-186.
- Arnheim, R. (1954). *Arte y Percepción Visual*. Madrid: Alianza Editorial.
- Arnheim, R., (1985). *El pensamiento visual*. Barcelona, España: Paidós.
- Augé, M. (1992). *Los "no Lugares" Espacios del Anonimato*. Barcelona: Editorial Gedisa, S.A. Ed. 2000
- Badani, P., Hernandez, I., Kozak, C., & Arantes, P. (2017). Introducción N°11 – *Deslocalidades, translocalidades y activismo en el arte electrónico y biomedial latinoamericano*. Artelogie, 1-7.
- Bajtin, M. (1990). *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI.
- Barbosa, A. A. (2007). *Arte en la educación. Interdisciplinariedad y otros inter*. Artes, La Revista No. 14, 3-6.
- Barthes, R. (1993). *La muerte de un autor*. Buenos Aires: Siglo XXI.



- Baudrillard, J. (1994). *Simulacra and simulation*. Michigan, Estados Unidos: The University of Michigan Press.
- Becker, H. (1963). *Outsiders: hacia una sociología de la desviación*. Buenos Aires (Traducción 2009): Siglo XXI.
- Benjamin, W. (2003). *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica*. Mexico D.F., México: Itaca.
- Berger, J. (1972). *Ways of Seeing*. Londres, Inglaterra: Penguin Books Ltd.
- Beuys, J.; Bodenmann-Ritter C. (1995). *Joseph Beuys: cada hombre, un artista: conversaciones en Documenta 5-1972*. Madrid, España: Editorial Visor.
- Bishop, C. (2008). *El arte de la instalación y su herencia*. Revista Ramona. 78: 46-52.
- Bonet, D. (2018). *La Curación como ideología. Una crítica ético-política a la curaduría del arte marginal*. Barcelona: Universitat de Barcelona.
- Bonet, P. (2014). *El Pensamiento Lateral del Arte Contemporáneo. Josefa Tolrà, Médium y Artista (1880-1959)*. BRAC - Barcelona Research Art Creation Vol. 2, 256-276.
- Bourdieu, P. (1979). *La Distinción*. Madrid: Grupo Santillana de Ediciones S.A. Ed. 1998
- Bourriaud, N. (2006). *Estética relacional*. Buenos Aires, Argentina: Adriana Hidalgo Editora.
- Brea, J. L. (1991). *Nuevas estrategias alegóricas*. Madrid, España: Editorial TECNOS
- Brea, J. (2009). *Los estudios visuales: por una epistemología política de la visualidad*. Santiago: Centro de Estudios Visuales de Chile: José Luis Brea | Señas y Reseñas.
- Brea, J. L. (2010). *Las Tres Eras de la Imagen*. En J. L. Brea, *Las Tres Eras de la Imagen*. Madrid, España: Ediciones Akal .
- Brea, J. L. (2012). *La Era de la Imagen Electrónica*. Contrastes Revista Internacional de Filosofía No. 17, 15-28.
- Brito, S. (2016). *El escenario de las artes visuales contemporáneas en la ciudad de Guayaquil durante el presente siglo* (Tesis de Maestría). Universidad de Cuenca. Cuenca.



- Butler, J. (2006). The desire to live: Spinoza's Ethics under pressure. En D. Coli, N. Saccamano, & V. Kahn, *Politics and the Passions, 1500-1850* (pp. 111-130). Oxford: Princeton University Press.
- Cardinal, R.; Hall, M.; Metcalf, E. (1994). *The Artist Outsider: Creativity and the Boundaries of Culture*. Washington D.C., Estados Unidos: Smithsonian Institution Press.
- Camnitzer, L. (2012). *La enseñanza del arte como fraude. En: conferencia del artista en el marco de su exposición en el Museo de Arte de la Universidad Nacional*. Bogotá, Colombia. Recuperado el 23/03/19 de <http://esferapublica.org/nfblog/la-ensenanza-del-arte-como-fraude/>
- Canfranchi, L. (1996). *EL Arte en el Renacimiento*. Barcelona: Moleiro.
- Castro, S. (2013). *George Dickie, la Teoría Institucional y las instituciones artísticas*. Fedro, Revista de Estética y Teoría de las Artes No. 12, 1-19.
- Citro, S., Aschieri, P., & Mennelli, Y. (2011). *El multiculturalismo en los cuerpos y las paradojas de la desigualdad poscolonial*. Boletín de Antropología Vol. 25, 102-128.
- Danto, A. (1964). *The Artworld*. The Journal of Philosophy, 571-584.
- Danto, A. (2000) *Después del fin del arte-El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (2002). *¿Cómo hacerse un cuerpo sin órganos?* En Mil Mesetas: Capitalismo y esquizofrenia. Valencia, España: Pre-textos.
- Desvallées, A., & Mairesse, F. (2010). *Conceptos claves de museología*. Paris: Armand Colin.
- Díaz, D. (2007). *Modernismo, Forma, Emoción y Valor artístico*. Bajo Palabra No. 2, 159-166.
- Díaz, D. (2009). *Formalismo y materialismo. El problema de la materialidad del arte en Eduard Hanslick*. Bajo Palabra. Revista de Filosofía No. 4, 173-180.
- Dickie, G. (1974). *Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis*. Ithaca: Cornell University Press.
- Eco, U. (1968). *La Estructura Ausente*. Barcelona: Editorial Lumen
- Eco, U. (1981). *Tratado de semiótica general*. Barcelona: Editorial Lumen.
- Eco, U. (1997). *Arte y Belleza en la Estética Medieval*. Barcelona: Editorial Lumen.



- Efland, A. (2003). *Una historia de la educación del arte: tendencias intelectuales y sociales en la enseñanza de las artes visuales*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Feierstein, D. (2000). *Seis estudios sobre genocidio. Análisis de las relaciones sociales: otredad, exclusión y exterminio*. En D. Feierstein, *Seis estudios sobre genocidio. Análisis de las relaciones sociales: otredad, exclusión y exterminio*. Buenos Aires: Eudeba.
- Feldman, J. (2013). *La curaduría en las artes visuales: meta-autoría y posproducción*. Buenos Aires: Universidad Nacional de las Artes.
- Fernández, C. (2000). *Formalismo y Autonomía en la Historia del Arte. Estudios de Filosofía* No 21-22, 57-78.
- Filipovic, E. (2005). *The Global White Cube - The Manifesta decade: debates on contemporary art exhibitions and biennials in post-wall Europe*. MIT Press, 322-345.
- Foster, H. (2001). *El Artista como Etnógrafo. En el Retorno de lo Real: La Vanguardia a Fines de Siglo*. Madrid, España: Akal
- Foucault, M. (1967). *Los espacios otros*. Astrágalo: revista cuatrimestral iberoamericana.1997 7: 83-91.Ed. 2011
- Gadamer, H.-G. (1986). *Verdad y Método II*. Salamanca: Sígueme (Ed. 2015).
- Gadamer, H-G. (1991). *La actualidad de lo bello*. Barcelona, España: Paidós.
- Gallinal, A. (2007). *Tesis Doctoral: Revisión de Espacio en la Escultura, la Espacialidad Humana y el Objeto a la Luz del Siglo XX*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- García, A., & Hernández, T. (1986). *Semiótica del Discurso y Texto Plástico: Del esquema Textual y la Construcción Imaginaria*. ELUA. Estudios de Lingüística Universidad de Alicante, 47-85.
- García Canclini, N. (2004). *Diferentes, desiguales o desconectados*. Revista CIDOB d'Afers Internacionals, 113-133.
- García Canclini, N. (2007). *De cómo la interculturalidad global debilita al relativismo*. Publicado en Giglia, Ángela, Carlos Garma y Ana Paula de Teresa, compiladores: *¿A dónde va la antropología?* México: Universidad Autónoma Metropolitana. Recuperado de



<http://nestorgarciacancolini.net/index.php/hibridacion-e-interculturalidad/71-fragmento-de-como-la-interculturalidad-global-debilita-al-relativismo> el 15-04-19.

García Cancolini, N. (2011). *La sociedad sin relato-Antropología y estética de la inminencia*, Buenos Aires, Argentina: Kats.

García Fanlo, L. (2011). *¿Qué es un dispositivo? Foucault, Deleuze y Agamben*. A Parte Rei: revista de filosofía. 74, 1-8.

García, A., & Hernández, T. (1986). Semiótica del Discurso y Texto Plástico: Del esquema Textual y la Construcción Imaginaria. ELUA. Estudios de Lingüística Universidad de Alicante, 47-85.

González, Z. (1989). *Naturaleza y razón en la estética del setecientos*. Madrid: Visor.

Gombrich, E. (1950). *La Historia del Arte*. Londres: Phaidon Press Limited. Ed. 2008

Groys, B. (2013). *Volverse público: Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Buenos Aires, Argentina: Caja Negra.

Greimas, A., & Courtés, J. (1975). *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos.

Groupe μ . (1993). *Tratado del signo visual. Para una retórica de la imagen*. Madrid: Cátedra.

Guasch, A. M. (2003). *Los estudios visuales. Arte e Investigación*. 10, 10-14. Recuperado de: http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/19203/Documento_completo.pdf?sequence=1

Guasch, A. M. (2008). *Los museos y lo museal: el paso de la modernidad a la era de lo global*. Calle14, 10-20.

Hardt, M., & Negri, A. (2004). *Multitud*. Barcelona: Debate.

Hegel, G. (1997) *Introducción a la estética*. Barcelona. Península.

Hernández, F. H. (1992). *Evolución del concepto de museo*. Revista general de información y documentación Universidad Complutense de Madrid. 2, 85-97.

Huyssen, A. (1994). *De la acumulación a la mise en scène: el museo como medio masivo*. *Criterios*. 31, 151-176. Recuperado de: http://www.criterios.es/pdf/huyssen_acumulacion.pdf



- Irving, Andrew (2007). *Ethnography, Art, and Death*. Journal of the Royal Anthropological Institute. 13
- Lacan, J. (1956). *El seminario Libro III Las psicosis*. Buenos Aires: Paidós. Ed. 2002.
- Laddaga, R. (2006). *Estética de la Emergencia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora S.A.
- Livingston, M. (2002). *Vision and Art: The Biology of Seeing*. Nueva York, Estados Unidos: Harry N Abrams.
- Lizarralde Gómez, C. F. (2009). *Procesos de virtualización de la estética*. Revista Académica Institucional de la UCPR. 83, 87-104.
- Lotman, I. (2002). *El símbolo en el sistema de la cultura*. Forma y Función, 89-101.
- Mahler, K.; Kulik, J. (1990). *Preferences for health care involvement, perceived control and surgical recovery: a prospective study*. Social Science and Medicine. 31, 743-751.
- Maldavsky, D. (2014). *Método de estudio de los deseos y las defensas en el componente icónico del signo visual (ADL-SV)*. Linguagem & Ensino No. 2, 471-505.
- Maldonado, M. V. (2012). *Arteterapia una alternativa para la atención a la diversidad*. Para el aula, 16-17.
- Manzoni, P. (1961). *Base del Mundo*. [escultura de acero] Herning, Dinamarca: Herning Museum of Contemporary Art.
- Marr, D. (1982). *La visión*. Madrid: Alianza.
- Martin, J.H. (2005). *Dubuffet & Art Brut*. Im Rausch der Kunst. Mailand, 5Continents.
- Matisse, H. (1908). *Escritos y consideraciones sobre el arte*. Madrid: Paidós (2010).
- Matte, T. (2009). *Los espectadores y la obra de arte. Discursos contruidos por los espectadores de la obra. ¿Dónde están?* Disturbis. 5, 1-9.
- Mèlich, J.-C. (2014). *La condición vulnerable* (Una lectura de Emmanuel Levinas, Judith Butler y Adriana Cavarero). Ars Brevis, 313-331.
- Merleau-Ponty, M. (1964). *L'oeil et l'esprit*. París: Gallimard.
- Merleau-Ponty, M. (1966). *Lo visible y lo invisible*. Barcelona, España: Seix Barral.



- Miquel, M. (2011). *De las prácticas transversales a las investigaciones extradisciplinarias: la constitución del Outsite*. Memoria del II Congreso Internacional Arte y Entorno. Ciudades globales, espacios locales. Universitat Politècnica de València, 339-350.
- Mitchel, WJT. (1996). *What Do Pictures "Really" Want?* October MIT Press 77, 71-82.
- Moreno, A. (2010). *La mediación artística: un modelo de educación artística para la intervención social a través del arte*. Revista Iberoamericana de Educación, 1-9.
- Ortega y Gasset, J. (1925). *La Deshumanización del Arte*. Barcelona: SLU Espasa Libros Ed. 2016.
- Oliveras, E. (2008). *Cuestiones de arte contemporáneo: hacia un nuevo espectador en el siglo XXI*. Buenos Aires, Argentina: Emecé.
- Osgood, C., Suci, G., & Tannenbaum, P. (1976). *La medida del significado*. Madrid: Gredos.
- Pacheco, M. (2001). *Campos de batalla. Historia del arte vs. Prácticas curatoriales*, en Simposio Teoría, Curaduría, Crítica, Pontificia Universidad Católica de Santiago de Chile, 12-14 de noviembre.
- Pardo, J. (2004). *La Regla del Juego*. Sobre la dificultad de aprender Filosofía. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Pardo, N. G. (2017). *Cómo hacer análisis crítico del discurso. Una perspectiva latinoamericana*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Peirce, C. (1986). *La ciencia de la semiótica*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Perniola, M. (2004). *El Horizonte Estético*. La Puerta FBA no. 1, 103-107.
- Platón. (1959). *La República*. Libro X. UNAM. Col. Nuestros Clásicos.
- Querol, J. (1994). *El problema del lenguaje plástico: notas sobre la doble articulación del signo*. Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica. Núm. 3, 157-175
- Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.
- Rexer, L. (2005). *How to Look at Outsider Art*. New York, Estados Unidos: Abrams.
- Rose, G. (2007). *Visual Methodologies. An Introduction to the Interpretation of Visual Materials*. Londres, Inglaterra: Sage.



- Romeu, V. (2011). *Arte y reproducción cultural*. Estudios sobre las Culturas Contemporáneas No. 33, 113-139.
- Romeu, V. (2017). *La disputa por el valor simbólico en el arte contemporáneo: ¿nueva configuración en el campo del arte?* Andamios vol.14 no.34 México.
- Roth, U. (2010). *Entre Arte y Psiquiatría*. Talleres Artísticos en Alemania. Arteterapia Vol. 5, 13-24.
- Rugoff, R. (2019). *Introduction by Ralph Rugoff Curator of the 58th International Art Exhibition*. Recuperado de: <https://www.labiennale.org/en/art/2019/introduction-ralph-rugoff>
- Sánchez, A. M. (2015). *El término curaduría y la acción curatorial en arte, un breve repaso*. Revista CPC no.18, 106-116.
- Sánchez, I., Ramos, N. (2005). *La colección Prinzhorn: Una relación falaz entre el arte y la locura*. Revista Arte, Individuo y Sociedad Vol. 18, 131-150.
- Silva, V. (2013). *El conflicto de las identidades. Comunicación e imágenes de la interculturalidad*. Bellaterra: Institut de la Comunicació, Universitat Autònoma de Barcelona.
- Soulages, F. (2001). *Desde una estética de la fotografía hacia una estética de la imagen*. Revista Universo fotográfico. 4, 114-128. Recuperado de: <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/univfoto/num4/pdf/4soulages.pdf>
- Stavrakakis, Y. (2007). *Lacan y lo político*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Suárez, C. (2018). *Estéticas de la Multitud*. Cuenca: Universidad de Cuenca.
- Subsecretaría de Artes y Creatividad. (2017). *Ecuador, Territorio de las artes y creatividades 214-2017*. Quito: Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador.
- Tolstoi, L. (1898). *¿Qué es el Arte?*. Madrid: S.A. EUNSA Ediciones. Ed. 2007
- Trías, E. (1991). *Lógica del Límite*. Barcelona: Destino.
- UNESCO (1980). *Recomendación relativa a la Condición del Artista*. La Conferencia General de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura. Belgrado. Recuperado de: http://portal.unesco.org/es/ev.php-URL_ID=13138&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html



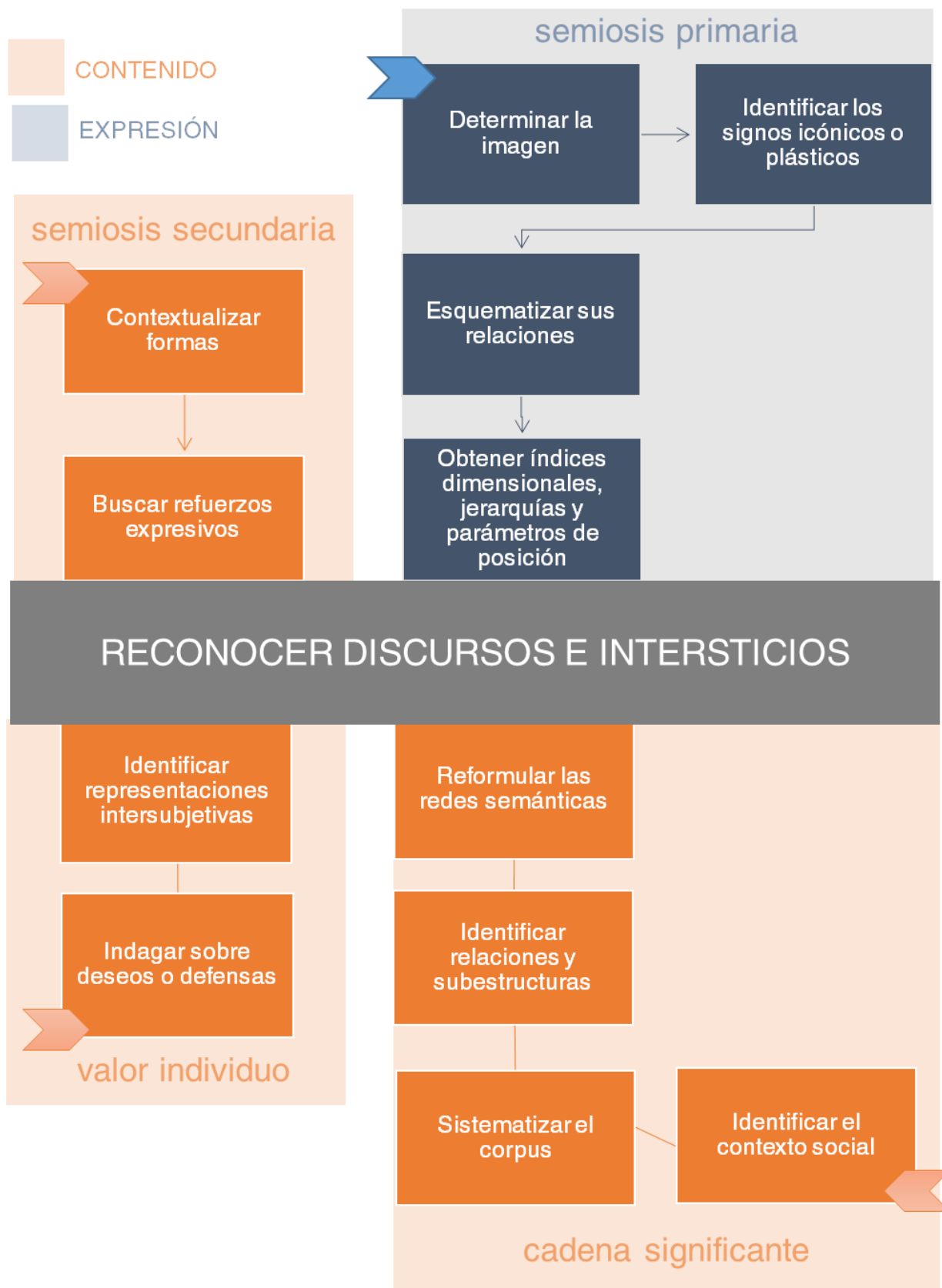
- Valesini, M. S. (2012). *La instalación como dispositivo expositivo y comunicacional*. VI Congreso de Relaciones Internacionales. La Plata: Instituto de Relaciones Internacionales.
- Van Dijk, T.A. (1994). *Análisis crítico del discurso*. Revista Austral de Ciencias Sociales. 30, 203-222.
- Van Dijk, T. (2001). *El análisis crítico del discurso y el pensamiento social*. Atenea Digital No. 1, 18-24.
- Vega, B. (2013). *Arte, experiencia, sensibilidad: la plástica como expresión* (Tesis de Maestría). Universidad de Cuenca. Cuenca.
- Vélez, M. (2010). *En la Mitad del Medio. Andadura estacional por algunas otredades del centro*. Artes La Revista, 9(16), 42-49.
- Verón, E. (1987). *La semiosis social*. Buenos Aires: Gedisa.
- Verón, E. (2013). *La Semiosis Social, 2: Ideas, momentos, interpretantes*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- Villalobos, Á. (2014). *Teorías Actuales y Prácticas Artísticas. La Visualidad Contemporánea*. Multidisciplina Núm. 18, 59-77.
- Volpe, G. (2013). *Arte Outsider: Aproximación a la construcción artística de las manifestaciones creativas al margen del sistema del Arte*. Barcelona: Universidad Pompeu Fabra.
- Winnicott, D.W. (1971). *Realidad y Juego*. Barcelona, España: Gedisa.
- Wolfflin, E. (1915). *Conceptos Fundamentales de la Historia del Arte*. Madrid: Espasa-Calpe S.A. Ed. 1952
- Zuzulich, J. (2016). *La imagen que desborda: viaje, diario y videoarte*. Buenos Aires, Argentina: Sáenz Peña Universidad Nacional de Tres de Febrero.



ANEXOS

ANEXO 1

ESQUEMA DE PROPUESTA PARA EL ANÁLISIS DE EXPRESIONES *OUTSIDER*



ANEXO 1

ESQUEMA DE PROPUESTA PARA PROYECTAR UNA EXHIBICIÓN DE ARTE OUTSIDER

